Thèse pour le Doctorat ès Lettres
présentée à la faculté des lettres de l'université de paris

LA THÉORIE DU RYTHME ET LE RYTHME DU FRANÇAIS DÉCLAMÉ

AVEC UNE ÉTUDE EXPÉRIMENTALE DE LA DÉCLAMATION
DE PLUSIEURS POÈTES ET COMÉDIENS CÉLÈBRES,
DU RYTHME DES VERS ITALIENS,
ET DES NUANCES DE LA DURÉE DANS LA MUSIQUE

PAR

EUGÈNE LANDRY
Agrégé de l'Université dans l'ordre des Lettres
et dans celui des Langues vivantes (Italien).

ERCOLE. - Vous savez le secret de sa beauté : c'est que son corps offre en tout la proportion sesquialtère.
JACINTO. - Comment diable avez-vous fait pour le mesurer ?

Renan (*Caliban*, II, I)

PARIS
LIBRAIRIE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR
5, QUAI MALAQUAIS
1911
Tous droits réservés

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552812_0060

Thèse pour le Doctorat ès Lettres
présentée à la faculté des lettres de l'université de paris

LA THÉORIE DU RYTHME ET LE RYTHME DU FRANÇAIS DÉCLAMÉ

avec une étude expérimentale de la déclamation
de plusieurs poètes et comédiens célèbres,
du rythme des vers italiens,
et des nuances de la durée dans la musique

par

EUGÈNE LANDRY
Agrégé de l'Université dans l'ordre des Lettres
et dans celui des Langues vivantes (Italien).

ERCOLE. - Vous savez le secret de sa beauté : c'est que son corps offre en tout la proportion sesquialtère.
JACINTO. - Comment diable avez-vous fait pour le mesurer ?
RENAN (*Caliban*, II, I).

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

PARIS
LIBRAIRIE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR
5, QUAI MALAQUAIS

1911
Tous droits réservés

Monza - Cooperativa Tipo-Litografica Operaia - 1911.

A mon père.

PRÉFACE

La méthode. — Les vers sont enfants de la lyre:
Il faut les chanter, non les *lire*.

Cette citation de La Motte s'est déjà trouvée en tête d'un traité de « rythmique » française. Elle est assez propre à marquer l'esprit nouveau qui tend à s'introduire dans une pareille étude, après en avoir renouvelé plusieurs autres. Toute œuvre littéraire en effet est faite pour un genre de diction déterminé, et non point pour la lecture *in petto*. Celle-ci devrait être réservée aux symboles mathématiques ou à des langages analogues. M. Norden [1] croit même pouvoir inférer d'un texte de St. Augustin qu'une telle façon de lire était à peu près inconnue des anciens. En particulier les vers et la prose oratoire ou poétique, faits pour être déclamés, n'ont leur efficace, et si j'ose dire leur pleine existence, que dans la déclamation. Et pourtant le rythme des vers français n'a guère été étudié jusqu'ici que sur le papier, et celui de la prose française n'a presque pas été étudié du tout. Sur le papier, cela revient à dire par l'œil plus que par l'oreille, ou pour être plus exact, dans cette sorte de vague et faible écho mental que constitue la lecture intérieure, et par des théoriciens qui parfois sans doute étaient bien étrangers à l'usage et au sentiment de toute déclamation. Que l'on réfléchisse à la déformation qu'un tel procédé fait subir à une période de Bossuet ou à une strophe de Victor Hugo, même pour un lecteur qui n'est pas du type visuel, même à supposer une le ture qui ne soit pas purement cursive, visuelle et intellectuelle. Le tempo y peut

---

(1) *Die antike Kunstprosa.* Cf. St. Aug. *Conf.* VI, 3.

être étrangement précipité, tout rôle de la durée relative et de l'énergie [1] à peu près entièrement aboli, celui du timbre très effacé, la mélodie simplifiée et prenant un caractère didactique. Pour nous en tenir au rythme, il n'en reste que le squelette numérique, le syllabisme, réglé ou non par des conventions selon qu'il s'agit de prose ou de vers. Or nous devrons bien reconnaître que, en vers comme en prose, le syllabisme est l'essentiel. Mais d'abord, en ce qui regarde les vers, puisque les conventions elles-mêmes sont plus souvent nées de la pratique que de la théorie, il n'est pas mauvais de se rendre compte de ce qu'elles deviennent dans la pratique. C'est par là seulement qu'on a chance, le plus souvent, de s'en expliquer l'origine, la nature et la portée. Ainsi les grammairiens anciens, faute d'avoir observé la réalité directement, ne savaient pas expliquer la formation du pentamètre dactylique, qui est pourtant si claire à un musicien. Ensuite un vers ou un membre de prose, une strophe ou une période, du point de vue phonique ou, si j'ose dire, musical, se présentent comme un ensemble très complexe de rapports de toute sorte, non seulement de nombre, mais encore de durée, de hauteur, d'énergie et de timbre, qui sont déjà assez difficiles à démêler quand la diction est ce qu'elle doit être [2]. Que dirait-on d'un critique, si expert fût-il, qui jugerait d'un opéra au seul vu de la partition? Encore la comparaison n'est-elle pas très juste, et la littérature est traitée encore plus mal pour l'élément musical qu'elle renferme, puisque, sauf les indications très imparfaites de la ponctuation, le timbre seul y reçoit une notation. Quant au rythme, autant pour la musique que pour la prose ou les vers, il veut être étudié non sur le papier, mais avant tout là où il se produit, à savoir dans la bouche du parleur ou de l'exécutant, et après cela, s'il est possible, là où il est conçu et perçu, dans le cerveau de cet interprète, de l'auteur et de l'auditeur.

Il y a donc lieu de réformer résolument la discipline qui nous intéresse, en y introduisant la même méthode qu'on a fait dans l'étude de la phonétique, dont elle est une branche, avec quelques

---

[1] On verra, au chapitre qui porte ce titre, que le terme d'énergie (mécanique), qui a par ailleurs l'avantage de convenir aussi aux mouvements, doit être préféré à celui d'intensité pour désigner un caractère des sensations auditives ou lumineuses. On verra même aux chapitres deux et trois de la première partie qu'il ne serait pas déplacé pour qualifier ce qu'on peut appeler l'action aperceptive et l'émotionnelle.

[2] Le syllabisme lui-même est subordonné aux conditions de l'énergie et de la durée, et la lecture intérieure n'en donne qu'une image imparfaite.

différences de point de vue, mais avec d'autant plus de chances de succès que les faits esthétiques sont généralement simples et réguliers, au moins dans leur fondement objectif, et que la durée, objet principal de la rythmique, est plus accessible à la mesure et à l'analyse que le timbre, dont s'occupent surtout les phonéticiens. La méthode dont nous parlons est celle des sciences d'observation, et l'on peut bien dire qu'elle est scientifique, toute réserve faite sur l'état d'avancement de la science dont il s'agit. Elle consiste à résoudre la rythmique comme on fait la phonétique, dans ses parties physiques, physiologiques, psychologiques et sociologiques. Ce qu'on étudiera dans un vers ou dans un membre de prose, ce ne seront pas l'application des règles des grammairiens, ou de vagues images muettes de la réalité concrète, ce seront les conditions de la durée et de l'énergie, les phénomènes de la respiration et de l'articulation, l'émotion génératrice du rythme et sa perception, le groupe social parleur ou auditeur. La première condition pour bien connaître la pantomime et la musique d'un opéra, c'est d'aller au spectacle.

Il est vrai que cette observation directe, dont la nécessité commence à être reconnue, n'est pas sans compliquer notre tâche. C'est que la réalité est plus complexe que nous ne la faisons souvent. Les objets de notre étude, nous venons d'en donner le soupçon, sont multiples, enchevêtrés et fuyants. Sur le papier, nous l'avons dit, un vers se réduit à des rapports de groupement numérique, alors que dans la bouche du diseur s'ajoutent plusieurs autres ordres de relations. Sur le papier un vers est à peu près le même pour tous les liseurs, au lieu qu'il peut y avoir, qu'il y a, même pour un seul diseur, dix, vingt façons différentes de le déclamer. Et sans doute, de ces façons diverses, il n'en est peut-être qu'une de bonne: encore faudra-t-il la savoir choisir. Enfin et surtout, quand il s'agit de la parole, une difficulté particulière se présente, que peut exprimer l'adage: *scripta manent, verba volant,* si l'on prête à ce dernier terme, outre son sens habituel, celui-ci que les mots sont bien rapides pour être étudiés à loisir. De là vient la nécessité de recourir aux appareils.

Il en est deux en particulier qui fixent la parole, l'un en la reproduisant à volonté, l'autre en en faisant l'analyse physique. C'est le phonographe et l'enregistreur Rousselot. Le premier nous donne de la déclamation ce que nous donnerait d'une scène de pantomime une cinématographie en couleurs. Le deuxième nous en donne ce que nous donnerait d'un morceau de piano non pas la notation gravée, qui n'est que grossièrement exacte, mais une notation automatique comme celle de l'automusicographe Barbieri, dont

nous parlerons dans notre Appendice sur la musique. Grâce à l'un et à l'autre on peut dire: *verba manent, nam scripta sunt.* Séparés, et surtout associés, ils sont extrêmement utiles, on le verra, à l'étude que nous avons entreprise, et sans eux, sans l'enregistreur du moins, nous n'eussions pas songé à l'entreprendre, ou nous l'eussions beaucoup plus difficilement menée à bonne fin. Mais prenons garde que pas plus qu'aucun appareil, ils ne sont aucunement suffisants. Le rôle en est d'avertir et d'éduquer l'oreille et l'esprit, de provoquer les recherches, de contrôler les résultats. Mais il est évident qu'ils ne sauraient suppléer ni à l'oreille, ni surtout à l'esprit, et dispenser de la conception préalable des hypothèses et de l'interprétation des résultats. Il y a même un grand danger à abuser de l'appareil, qui détourne de l'observation, de l'introspection et du raisonnement. C'est un esclave qui devient aisément une idole. Je ne sais dans quelle mesure je dois à l'enregistreur le secret du « nombre » de la prose et des vers français, que je lui demandais. Je suis persuadé qu'il en a fort retardé la découverte, à supposer que je l'aie découvert, et que son mérite principal est de fournir à mes thèses des appuis d'ailleurs insuffisants. D'autre part il faut bien se rendre compte que nos appareils (même si l'on ajoute à ceux que j'ai dits ceux dont j'ai encore fait usage: la loupe, le microscope avec le micromètre, le métronome, et le chronomètre), sont tous des appareils de reproduction, de mesure et de grossissement. Sauf quelques exceptions, ils ne suffisent pas à valoir à notre étude la qualification d'expérimentale, et c'est par abus, le plus souvent, que nous parlerons d'expériences pour désigner les observations qu'ils nous ont permis de faire. Ç'a été chez moi une illusion qui a trop duré, de penser que je pourrais décomposer les éléments de l'objet, et faire varier les conditions de l'expérience. La nature de l'objet étudié s'y oppose, pour des raisons d'ordre esthétique et psychologique. Il faut se résigner à étudier des vers, et même des tirades entières, débités par le sujet comme il les sent, presque sans variantes, et sans expériences schématiques. On devra se contenter de comparer ensuite les résultats. C'est tout au plus si l'on peut substituer à un mot son synonyme, et même dans ce cas, il faut craindre chez le sujet une tendance à imiter hors de propos son premier débit. La seule expérience véritable que je crois maintenant que l'on peut faire, avec le phonographe, c'est de faire varier la vitesse de la reproduction, et avec l'enregistreur, c'est ce que j'appelle solfier sa déclamation, c'est-à-dire prononcer un morceau avec toutes les syllabes uniformes (ex: *Tata ta ta ta ta...*) en imitant la

déclamation qu'on vient de faire du texte normal (ex: *Celui qui met un frein...*). Cette imitation peut être très exacte pour le rythme et la mélodie, et elle a le double et très grand avantage, comme on le verra, de révéler par la comparaison le rôle des articulations diverses, et en abolissant les différences de timbre, de rendre à peu près possible une lecture de l'énergie. Je regrette de n'en avoir pas usé davantage avec mes sujets. Encore faut-il, ici aussi, se défier parfois. Ce sera tantôt d'un excès, tantôt d'un défaut d'imitation. Il y a excès lorsqu'on reproduit en déclamant sur une syllabe unique des phénomènes qui devraient rester propres à la variété syllabique du texte original. Il y a défaut lorsqu'on ne se pénètre pas assez, en recourant à ce moyen artificiel, du sens de l'original, et de l'émotion qu'il devrait provoquer.

Appareils. — J'ai fait usage de l'enregistreur qui se trouve au laboratoire de phonétique expérimentale du Collège de France, tel qu'il fut inventé par M. l'abbé Rousselot, et décrit par lui dans ses *Principes de phonétique expérimentale,* p. 1167, déjà très supérieur à celui de la p. 69, et qui reçoit tous les jours de tous côtés de nouveaux perfectionnements. Cet appareil n'est autre qu'un cylindre Marey, animé par une turbine d'une vitesse uniforme, et muni d'un chariot automoteur sur lequel on adapte des organes d'inscription spéciaux. Les vibrations acoustiques de l'air qui se produisent au cours de la phonation, accompagnées ou non du souffle qui leur sert d'abord de véhicule, sont recueillies, au sortir de la bouche, dans un récipient de forme variable et dont je reparlerai, à quoi l'on peut en ajouter un autre à l'intérieur d'une narine; puis, du récipient unique, ou de chacun des deux respectivement, s'ils sont deux, ces vibrations sont transmises par un tube de caoutchouc à un petit tambour recouvert d'une membrane de substance et de dimensions variables, et par elle à un léger style amplificateur qui les inscrit sur une feuille de papier noirci, préalablement appliquée sur le cylindre, et tournant avec lui. Ce n'est qu'à partir de janvier 1908 que j'ai pu faire des expériences à Milan, où je réside pendant l'année scolaire. J'y ai trouvé, d'abord à l'Institut pour les accidents du travail, ensuite à l'Institut pédagogique, un enregistreur analogue, mû par un mouvement d'horlogerie, et bien connu sous le nom de cymographe Baltzar, auquel j'ai adapté des organes d'inscription particuliers. A la même époque, tant à Paris qu'à Milan, ces organes ont varié. Jusqu'alors mes sujets et moi nous parlions dans une embouchure d'aluminium que nous nous appliquions sur la bouche, laissant à peine un petit interstice

pour le renouvellement de l'air, et nous introduisions dans une narine une ampoule de verre en forme d'olive ouverte aux deux bouts, pour recueillir les vibrations qui se propagent par cette voie. Embouchure et olive étaient également et respectivement reliées à un tambour inscripteur recouvert d'une membrane de caoutchouc. La vitesse de rotation du cylindre était en moyenne de 140 mm. à la seconde. Le désir d'associer le phonographe à l'enregistreur, autant que celui de diminuer l'incommodité de l'expérience, m'ont imposé une correction à ce dispositif. Depuis 1908 le sujet parle simplement devant un de ces cornets en carton (hauteur 28 cm., diamètre à la base 10) dont on use pour les inscriptions phonographiques, et au bout duquel un tube de verre en Y conduit les vibrations acoustiques d'une part au diaphragme inscripteur du phonographe, d'autre part au tambour de l'enregistreur. Ce dernier est recouvert, cette fois, non d'une membrane en caoutchouc, mais d'une membrane de verre très mince, plus sensible aux vibrations acoustiques, et précisément semblable à celle du diaphragme ([1]). Plus d'embouchure à coller d'une main contre la bouche, plus d'olive à maintenir de l'autre dans le nez, plus de second tambour et de seconde plume à régler. De cette façon, il est vrai, on ne recueille pas les vibrations du nez, ni même la pression du souffle, mais ces indications ne sont guère utiles que par l'aide qu'elles apportent dans la lecture du tracé, en permettant de reconnaître les diverses consonnes d'après la forme particulière de la courbe du souffle pendant leur émission. Avec la membrane de verre le tracé de presque toutes les consonnes se réduit à un trait horizontal, et il devient impossible de les distinguer l'une de l'autre. En revanche la forme de la période des voyelles est beaucoup plus distincte. Et d'ailleurs le tracé en général gagne infiniment en netteté lorsque l'on augmente comme je l'ai fait la vitesse de rotation du cylindre. J'ai employé celle d'environ 240 mm. à la s. avec le cymographe Baltzar, et de 450 à 500 mm. avec l'enregistreur du Collège de France. A la différence des tracés dus à la membrane de caoutchouc, dont la netteté varie singulièrement avec les conditions météorologiques et l'habileté ou la nervosité de l'opérateur et du sujet, ceux que j'ai ainsi obtenus au Collège de France sont, de l'aveu de quelqu'un qui les a vus à peu près tous, les plus beaux qui soient sortis de ce laboratoire.

([1]) J'ai commencé par comparer, toujours au moyen d'un tube en Y, l'inscription de la membrane de verre à celle de la membrane de caoutchouc pour en étudier la correspondance, et j'ai constaté qu'elle était facile à déterminer.

Concurremment avec ces organes inscripteurs de la phonation, j'ai parfois employé le pneumographe, ou encore recueilli les coups battus par l'index droit sur une capsule recouverte de caoutchouc. Enfin, parallèlement à la courbe ou aux courbes hélicoïdales que tracent les styles des tambours inscripteurs, un diapason interrupteur (de 200 v. d. au Collège de France, de 100 v. d. à Milan) me servait de chronographe.

La critique de cet appareil a été déjà faite plusieurs fois, à commencer par celle de M. l'abbé Rousselot lui-même, et je n'insisterai pas sur les détails. Nous n'avons pas à nous occuper ici des résultats qu'il donne pour l'étude du timbre. Celle de la hauteur, qui nous est utile indirectement, est fort aisée quand les vibrations sont distinctes, ce qui arrive lorsque les tracés sont nets ou pris à une grande vitesse. C'est la mesure de la durée que nous demanderons surtout à nos tracés. Plus précisément il s'agira presque toujours d'y déterminer le début et la fin d'une syllabe, et de l'évaluer en centièmes de seconde, la durée de la syllabe déclamée variant à peu près entre ces deux extrêmes : 3 ou 4 centièmes de seconde et 2 secondes, et, normalement, d'environ 20 centièmes à 80. Or il y a plusieurs causes d'inexactitude dans l'inscription de la durée, et dont quelques-unes n'ont pas été signalées, comme la légère obliquité des tambours par rapport à la génératrice du cylindre, et les inégalités du papier, qui nécessairement gondole toujours un peu. Mais la plupart de ces causes d' erreur sont constantes, toutes sont insignifiantes, et même en s'accumulant les erreurs ne sauraient dépasser 1 ou 2 centièmes de seconde, ce qui, on le verra, est une approximation très suffisante.

Une source d'erreurs plus importante veut être cherchée dans les imperfections du moteur et dans les changements consécutifs de la vitesse de rotation du cylindre dans le cours d'une même expérience. Le cymographe Baltzar, même à la vitesse maxima, qui était celle que je lui demandais, fonctionnait généralement bien. L'appareil du Collège de France commence à être fatigué par l'usage. D'un jour à l'autre, réglé de la même façon, il est capable, si je ne me trompe, de variations d'un 1/10e. Dans le cours d'une expérience d' une demi-minute, ces variations ne me paraissent pas avoir dépassé 2 ou 3 centièmes, et comme elles ne sont jamais brusques, elles se réduisent à 1/200e par alexandrin. Il est vrai, comme je l'ai dit, qu'un diapason chronographe devait toujours accompagner mes plumes. Mais à son tour ce diapason n'a pas toujours fonctionné. Et d'ailleurs il serait d'un travail infini d'en

compter les vibrations une par une. Voici donc la pratique où l'on s'en tient. On a soin de s'assurer qu'on aura au moins les vibrations du diapason pendant une révolution de cylindre sur chaque tracé ; puis, quand il s'agit de lire le tracé, on découpe sur la feuille une bande comprenant par exemple 100 ou 200 v. d. du diapason, qu'on numérote, et l'on transporte cette échelle sur chaque partie du tracé à mesurer. Au demeurant, quand la chose en vaut la peine, ou quand le moteur a été irrégulier, et ce sont caprices où sont sujettes les meilleures machines, je ne fais usage que du tracé du diapason perpétuel, et j'en compte une par une toutes les vibrations. En principe l'approximation obtenue par cette lecture varie, suivant les vitesses, de 1/100 à 1/1.000^{e} de seconde en chiffres gros. Mais dans le fait, les erreurs de lecture, d'interprétation, de mesure et de calcul peuvent être autrement considérables. Il y a, à cet égard, de très grandes différences selon la netteté des tracés, et je ne laisserai pas de marquer les passages où la lecture est douteuse. Mais les meilleurs soulèvent à chaque pas des difficultés d'ordre théorique et pratique insurmontables, surtout pour la délimitation des semi-voyelles, des liquides et des nasales, et j'ai dû souvent recourir à une loupe très forte pour rendre plus exacte cette délimitation. On peut se reporter là-dessus à ce qui est dit dans les *Principes* de M. l'abbé Rousselot, p. 971 sqq.. L'essentiel est d'adopter un système constant, au moins dans le cours d'une même expérience. L'habitude fait le reste. On verra d'ailleurs, au chapitre de la Scansion, que je n'ai guère à m'occuper que de déterminer la fin des consonnes, et c'est, le plus souvent, plus aisé et plus sûr que celle des voyelles.

Il a pu se glisser des erreurs dans les mesures et les opérations arithmétiques innombrables à quoi j'ai dû me livrer. J'en ai relevé assez souvent pour n'être point persuadé qu'il en reste encore. Du moins la connaissance que j'ai acquise de mon sujet me fait-elle éviter les énormités.

On peut conclure, malgré toutes les réserves que je viens de faire, que l'évaluation de la durée est généralement très satisfaisante pour les tracés, le plus souvent très nets, dont je ferai usage.

Je suis très éloigné d'en pouvoir dire autant de l'énergie, où une grande exactitude a heureusement moins d'importance pour notre sujet. On ne saurait ici parler d'aucun calibrage ni d'aucune mesure que ce soit. D'une part beaucoup de consonnes sont complètement inaccessibles à l'analyse, et les autres le sont très difficilement. Quant aux voyelles, on peut songer à mesurer la pression

du souffle dans le tambour à membrane de caoutchouc par l'élévation de la courbe. Mais l'énergie du souffle est moins intéressante, surtout au point de vue esthétique, que celle du son. Et d'ailleurs ce moyen de la mesurer est des plus hasardeux. D'abord la pression du souffle au sortir de la bouche ne saurait être la même quand il en sort en même temps par le nez. Ensuite elle doit varier probablement avec la hauteur, et elle varie certainement beaucoup avec le timbre, qui lui-même varie infiniment et constamment d'une voyelle à l'autre, sans que cette variation puisse être, par des expériences préalables, exactement calculée. A cet égard il faudrait encore tenir compte de la position des organes pendant la consonne qui précédait, et aussi du fait qu'on a déjà signalé, qu'après la première élévation de la courbe du souffle, les suivantes marquent un accroissement beaucoup plus grand. D'autre part cette pression, qu'il est impossible de recueillir dans l'intérieur de la bouche, est fort mal recueillie à la sortie. La manière dont on parle dans l'appareil, surtout s'il s'agit de l'embouchure d'aluminium où passe l'air extérieur, n'est pas indifférente, et peut varier même dans le cours de l'expérience. Des remous peuvent se produire là ou dans le tambour. Celui-ci, si la membrane en est en caoutchouc, est particulièrement sensible à la température et à l'humidité ambiantes. La pression dans le tambour varie avec la condensation qui s'y fait de la vapeur d'eau : il est vrai que le plus souvent on arrive assez vite à la saturation. Il faut encore tenir compte de l'inertie de l'appareil, du frottement de l'air dans les tuyaux et des plumes sur le cylindre, des vibrations propres de l'embouchure et de la membrane. Quoiqu'on s'efforce de choisir celle-ci aussi neutre que possible, elle n'est pas sans s'affoler parfois complètement. Enfin les rapports de la pression avec les vibrations acoustiques compliquent encore la question. De fait les résultats du mode de mensuration que je viens de dire sont souvent invraisemblables, et en particulier ils sont parfois contredits par la mesure de l'amplitude des vibrations.

C'est à cette dernière méthode que j'ai eu recours pour les quelques mesures que j'ai prises très laborieusement, comme on verra au chapitre de l'Energie, et dont je ne donne qu'une très petite partie, et encore avec les plus grandes réserves. En effet plusieurs des objections que j'ai faites à l'autre méthode subsistent pour celle-ci. La principale est celle qui regarde les variations de la forme de la période dues au timbre. D'une voyelle à l'autre l'amplitude change du simple au double, l'énergie restant la même. La période de la même voyelle change de forme selon que l'énergie

est faible, moyenne ou forte. Dans le cours d'une voyelle unique, ces changements sont encore très notables. Voici, dans un excellent tracé, un exemple remarquable de ce dernier fait. Il s'agit de la voyelle *un* dans le vers d'Athalie: *Celui qui met un frein, etc...* J'appelle *t* le temps écoulé (en centièmes de seconde), *v* le numéro d'ordre de la vibration, *a* son amplitude maxima mesurée en divisions de mon micromètre, *d* le nombre de dents que présente la période, *g* le nombre de groupes de ces dents (je ne l'indique que s'il y en a plus d'un).

23 sept. 1908, soir.

t	1	2,5	7,5	10	13	18	20	25	29	31,5
v	1	6	16	21	27	30	42	53	63	68
a	7	48	44	53	28	27	36	27	17	3
d	2	5 (2*g*)	5		4			3 (2*g*)		2

Quand il s'agissait de textes suivis, j'ai pris le parti de ne faire état que des mesures prises sur un texte « solfié ». Mais j'ai eu le tort de solfier en *ta*, ce qui m'a donné des périodes de forme variable, au lieu de solfier en *ti* ou en *tu*, ce qui donne des vibrations moins amples, mais souvent presque sinusoïdales [1]. Et je n'ai encore rien dit de la difficulté de la mensuration, qui est grande, même si l'on ne cherche, comme j'ai dû faire pour simplifier, que l'amplitude maxima. Je me suis servi à cet effet d'un microscope, muni d'un micromètre à 100 divisions, chacune de ces divisions représentant 16 μ, 4. Ce grossissement est trop fort parce que souvent toute la période n'entre pas dans le champ de l'objectif, et il faut la diviser en deux pour la mesurer. L'erreur le plus souvent m'a paru pouvoir être de 2 à 3 divisions du micromètre, mais quelquefois elle a dû dépasser cette grandeur.

J'avais donc raison de dire que notre appareil est insuffisant pour la mesure de l'énergie. J'ai fait en vain, avec l'aide de physiciens, des recherches et des expériences pour en trouver un autre. Je suis arrivé à cette conclusion qu'il faudrait utiliser l'interféromètre, qui saisit les vibrations acoustiques dans l'air lui-même, par exemple au sortir de la bouche, mais qui d'ailleurs ne les inscrirait que s'il pouvait se doubler d'un cinématographe.

---

[1] Ceci même prouve que le timbre n'est pas reproduit fidèlement.

J'ai déjà dit qu'à partir de janvier 1908 j'ai joint le phonographe à l'enregistreur. J'avais eu depuis longtemps l'idée de cette association précieuse, qui m'a donné beaucoup de mal à réaliser. On la peut comprendre au moins de trois façons différentes ([1]).

M. Scripture par exemple (v. *The elements of exp. phonetics*, N. York et Londres 1902, et surtout *The study of speech curves*, Washington D. C. Carnegie Institution, November 1906) a obtenu de très belles courbes en reportant sur un cymographe, amplifiées par un système de leviers, les inscriptions du gramophone (on appelle ainsi un phonographe à disques). Mais ce procédé, outre qu'il est très lent, exige l'emploi d'appareils extrêmement coûteux et tels qu'il faut, pour les construire, l'aide d'un Carnegie. Le second dispositif, fort malaisé à réaliser à cause du volume et du poids, consisterait à commencer par impressionner un phonographe, puis, employant pour l'enregistreur un tambour à membrane de verre, et munissant les deux appareils de deux grands pavillons que l'on oppose l'un à l'autre, on ferait parler le phonographe devant l'enregistreur. Les essais que j'ai faits en ce sens n'ont pas donné de résultats.

J'ai dû recourir à un troisième dispositif, que j'ai réalisé avec le concours aimable et habile de M. Montalbetti, constructeur d'appareils de phonétique expérimentale, et que j'ai déjà décrit. Le sujet parle librement devant un petit pavillon en carton, à l'orifice duquel un tube de verre en Y conduit les vibrations également aux deux appareils, qui peuvent avoir chacun leur moteur autonome, ou bien emprunter un moteur unique, et être reliés l'un à l'autre par une courroie de transmission.

Ce n'est pas qu'il soit facile à un amateur de prendre de bonnes inscriptions phonographiques. D'abord il lui faut s'en tenir à l'ancien phonographe à bobèche coudée, dont le son est faible et nasillard. Ensuite il trouve difficilement de bons cylindres vierges, et de bons diaphragmes inscripteurs, car il conviendrait d'en avoir plusieurs, à membrane particulièrement mince, pour la déclamation, et d'en changer selon les sujets. Enfin cette technique est fort délicate ([2]). Je n'ai pour ma part obtenu que des reproductions où

([1]) J'apprends au dernier moment que M.r Rosset, professeur à l'Université de Grenoble, l'aurait aussi réalisée de son côté et décrite dans une communication à l'Académie des Sciences.

([2]) Je recommande une petite brochure bien faite: *Come devo adoperare il mio fonografo?* — Edisonia, via Lincoln, Milan.

l'énergie est très faible, le timbre défectueux, et qui se gâtaient tout de suite. Mais enfin telles quelles, elles m'ont rendu les plus grands services.

Il y a plus d'avantages encore que je n'avais d'abord pensé au mécanisme que je viens de décrire. Il en est de propres à l'enregistreur modifié, et dont j'ai déjà parlé: ils sont dus à l'usage d'un pavillon très commode, de la membrane de verre et de la grande vitesse, qui deviennent ici presque également nécessaires tous les trois. Il en est d'attachés au phonographe seul. On peut grâce à lui étudier avec l'oreille un morceau, ou même un court fragment, à loisir, à plusieurs reprises, longtemps après qu'il a été débité. On peut, étudiant de près et par d'autres moyens un élément du langage, comme nous faisons du rythme, avoir immédiatement et sans effort au moins la connaissance concrète des autres, comme nous aurons celle de la mélodie, ce qui est nécessaire dans un sujet où tout se tient. On peut ralentir ou accélérer à volonté la reproduction. On peut même la retourner pour ainsi dire, en commençant par la fin, ce qui ne laisse pas d'être parfois utile. Enfin on acquiert plus vite et mieux la connaissance intellectuelle, non altérée par l'émotion, de la voix d'autrui, et ce qui est encore plus difficile et plus nécessaire, le sentiment objectif de sa propre voix. Les comédiens dont j'ai inscrit le débit au phonographe tendaient l'oreille à la reproduction de ce débit avec la même curiosité attentive et froide dont une élégante juge sa toilette à son miroir.

Mais ce que j'ai recherché par-dessus tout, ce sont les avantages que l'on retire de l'association des deux appareils. Il est à peu près indispensable en effet d'avoir le souvenir précis et le sentiment concret du débit étudié, à côté de l'analyse qu'en donnent les tracés. Ceux-ci offrent une sorte de traduction des données d'un sens dans le langage de l'autre. Or on m'avouera qu'il est paradoxal de n'employer que l'œil à étudier les sons. Il m'a semblé que l'oreille avait du moins le droit d'être consultée, comme l'œil et l'esprit, pour juger des choses de l'oreille, et l'expérience m'a donné pleinement raison. Même à la supposer parfaite, l'interprétation des tracés est laborieuse, compliquée, analytique, et les indications qu'elle peut fournir à l'étude ont besoin d'être confrontées avec la perception immédiate et directe de la réalité dont ces tracés ont été l'expression mécanique. Tel retard, sans cela mystérieux, s'explique très bien par une nuance de l'énergie ou de la mélodie que le tracé ne révèle qu'assez mal, si même il la révèle, au plus patient examen. La combinaison que j'ai adoptée permet de se

rendre compte immédiatement d'une foule de phénomènes particuliers ou même généraux qui échappent au seul examen des tracés. Enfin, outre ce service inappréciable, elle m'en a rendu deux accessoires que je ne lui demandais pas. D'une part elle m'a parfois révélé des irrégularités du moteur par des sautes de hauteur inexpliquées, qui constituent pour l'oreille de véritables fausses notes, les changements de vitesse se traduisant, comme on sait, dans la reproduction phonographique, par des changements très sensibles de la hauteur. D'autre part elle m'a rappelé toute sorte de caractères de la diction du sujet, les défaillances de sa mémoire, les hésitations de son débit. Elle remplace ainsi ou complète à merveille d'une part le diapason chronographe, d'autre part la feuille d'observations dont toute expérience devrait être accompagnée. Pour toutes ces raisons je dois beaucoup à mes rouleaux de phonographe. Je ne ferai guère état que de ceux de mes tracés qui en sont accompagnés. Et je ne saurais trop engager ceux qui entreprennent des études du genre de la mienne à suivre mon exemple.

Expériences. — La critique que nous venons de faire des appareils ne conduit à des réserves sérieuses qu'en ce qui concerne l'enregistrement de l'énergie. Il n'en sera pas de même pour la critique que nous abordons maintenant des conditions physiologiques et psychologiques de l'expérience, et pour celle des sujets.

Il y a lieu d'abord d'adresser de graves reproches, pour son incommodité, au dispositif dont j'ai usé pendant les trois premières années (1905, 1906, 1907).

Outre qu'un petit apprentissage est nécessaire à chaque sujet pour s'en servir, et que tous n'arrivent pas à donner de bons tracés, le régime de la respiration peut y être altéré, et ceci est d'une extrême conséquence à tous égards. D'une façon générale les expériences de psychologie, comme sont les nôtres, sont particulièrement délicates, et M. Meumann a insisté avec raison sur la nécessité d'y éviter avec le plus grand soin la gêne du sujet. Or cette gêne, dans mes premières expériences, peut naître non seulement de la cause que j'ai dite, mais de l'obligation de se coller sur la bouche une étroite embouchure, de se fourrer un gros objet dans le nez, et d'avoir les deux mains ainsi empêtrées. Indifférentes le plus souvent pour la phonétique, ces contraintes sont désastreuses pour un effort artistique. La plupart de mes sujets se sont plaints avec raison de l'incommodité de ce premier dispositif. M. Mounet-Sully a été particulièrement net: « C'est absurde! » me déclara-t-il avec simplicité.

Ces difficultés en effet sont d'une gravité particulière dans une matière aussi flottante qu'est la diction. Même si on les supprime, comme j'ai fait à partir de 1908, il en reste d'ordre psychologique qui sont inévitables. Il faut, pour bien déclamer, réaliser un état de tonicité et d'équilibre nerveux, de possession intellectuelle de soi-même, et d'émotion au moins esthétique, c'est-à-dire des conditions qui, déjà malaisées à remplir séparément, sont fort difficiles à réunir. Même un homme du métier, un acteur, ne récitera pas toujours le même vers de la même façon. Même un tel homme, tout habitué qu'il est aux exercices préparatoires, et quelques efforts qu'il fasse pour se mettre dans l'humeur nécessaire, répétant à vide, fermant les yeux, etc., sera souvent intimidé ou troublé dans un laboratoire et devant un appareil. Il y a d'ailleurs de grandes différences à cet égard entre les divers sujets : or les bons sont souvent les plus nerveux. Mes poètes se sont déclarés satisfaits de la façon dont ils avaient déclamé, et pourtant c'était avant les corrections apportées à l'appareil. Quelques comédiens, Mme Bartet, M. Silvain, l'ont été aussi. D'autres, Mme Moreno, M. Berr, estiment qu'il ont conservé le rythme, mais non pas autant l'expression. Cette façon de dire s'entend assez, quoiqu'elle ne soit pas correcte, le rythme étant expressif, et modifié par les besoins de l'expression : on veut dire par là que la ligne générale en est plus respectée que les détails. M. Mounet-Sully, dont on eût d'abord dit cependant que la puissance d'émotion tragique s'était conservée tout entière, n'a cessé de faire, même avec l'appareil corrigé, les plus grandes réserves sur ce qu'il appelait un rythme mort. Nous avons constaté ensemble que, parfois supérieur à lui-même à la scène, il lui était parfois inférieur dans le laboratoire et surtout devant l'appareil. Pour ma part je n'ai pas souvenir d'avoir été satisfait à tous égards d'une seule expérience complète.

Ceci nous donne déjà le droit de suspecter tous les tracés, surtout ceux qui, soit au moment de l'expérience, soit après, nous paraissent avoir inscrit un débit froid ou maladroit. On verra que l'émotion par certains côtés, pour certains genres de diction ou chez certains sujets, augmente le caractère de régularité mathématique, et par ailleurs le diminue. Il faut donc supposer qu'en temps normal on trouverait tantôt plus, tantôt moins de régularité que n'en présentent nos tracés.

Mes sujets connaissaient l'objet de mes études. Ils n'en pouvaient connaître ni soupçonner les résultats, et il n'y a pas lieu de craindre ici les effets de la suggestion. Peut-être ont-ils parfois

accusé ce qui leur paraissait être « le rythme ». J'ai eu du moins cette impression avec Mme Bartet, lors de la seconde séance d'audition qu'elle a bien voulu m'accorder. Quant à moi-même je ne suis arrivé que très tard à m'énoncer la plupart des thèses de cet ouvrage, et même alors il est difficile qu'elles aient influé sur une matière aussi fuyante que l'est la diction. J'ai seulement la crainte d'avoir plus ou moins battu la mesure dans un exemple unique, que l'on verra en son temps (*Celui qui règne dans les cieux*, 27 février 1909). C'est ici le seul cas où la déclamation dans mes expériences n'aurait pas été tout à fait spontanée. Il importe d'observer qu'elle l'a été le reste du temps.

J'ai étudié des textes connus d'auteurs modernes réputés pour « l'harmonie » de leur rythme: Racine, Victor Hugo, Bossuet, Chateaubriand, la déclamation moderne datant de Racine et de Molière. J'ai découvert un peu tard qu'il faut demander à chaque sujet de déclamer les morceaux qu'il trouve lui-même particulièrement harmonieux.

Mes sujets la plupart du temps récitaient par cœur et debout. J'indiquerai en leur temps les exceptions faites à ces deux règles.

Sujets. — Il n'y a pas lieu, dans une étude comme la nôtre, de multiplier les sujets. Il suffit d'en prendre dans deux ou trois catégories intéressantes. Il importerait bien davantage de les avoir très bons. Or toute « interprétation » est difficile, mais celle d'un morceau de littérature tout particulièrement. Et pour les vers lyriques ou la prose, toute tradition explicite et tout enseignement font cruellement défaut. J'ai eu pour sujets des professeurs, des poètes et des comédiens (1). Je renvoie au jugement qui est porté sur ces trois classes de diseurs dans le livre de MM. Berr et Delbost, qui distingue précisément *trois dictions*. On peut attribuer aux professeurs la diction correcte, c'est-à-dire intelligente, aux comédiens l'expression, aux poètes le rythme. Ainsi aucune des trois catégories n'est parfaite. Je ne donnerai aucun tracé de professeur (sauf ceux d'un Italien, qui est en même temps poète), parce que le débit de ceux que j'ai eus a été vraiment trop froid. Je regrette de ne m'être pas adressé à un plus grand nombre de poètes et d'orateurs, et conserve la pensée que c'est chez eux que j'eusse trouvé les déclamations les plus intéressantes pour notre objet. Même parmi les

---

(1) Je n'ai pris un ou deux illettrés que comme « témoins ». Je n'étudie pas ici l'art populaire, et les vers de Racine ne sont pas à l'usage des illettrés.

comédiens le débit de certains eût été sans doute plus favorable à ma thèse du mètre que la plupart de ceux que j'ai inscrits, et pour ceux-là mêmes je n'ai pas toujours eu le loisir de choisir avec eux les textes les plus propices. Les comédiens sont pour ainsi dire les professionnels de la déclamation. Ils doivent à l'exercice de leur profession la maîtrise de soi, l'expérience, l'aptitude à varier le débit selon l'émotion exprimée. Mais cette profession a des exigences particulières, et elle s'accommode fort bien de certaines grosses lacunes. Je ne fais en le constatant que suivre l'exemple d'un comédien, M. Berr, que je viens de citer. D'une part ce n'est pas à nos acteurs d'aujourd'hui, qui suivent en cela le mauvais goût du public, qu'il faut demander un débit correct à tous égards. D' autre part la recherche exagérée et trop constante de l'émotion nuit à la continuité oratoire ou lyrique. C'est pourquoi, souvent remarquables pour leurs effets de timbre, d'énergie et d'intonation, les comédiens pèchent particulièrement par le rythme. Du moins le leur est-il réaliste ou pathétique, c'est-à-dire irrégulier, et d'une sorte dont on peut sentir plus qu'expliquer le sens et le pouvoir. Ce n'est pas une des moindres difficultés de notre sujet que la seule classe de diseurs dont on fût en droit d'attendre les ressources de l'art, ait relativement peu de souci de la régularité artistique dans le rythme, qu'elle transporte nécessairement les habitudes de la déclamation dramatique dans des genres qui réclament beaucoup plus cette régularité, sans compter qu'elle introduit de plus en plus dans le drame poétique lui-même les habitudes de la prose et de la conversation. Il y a donc fort peu de sujets satisfaisants.

Pour toute sorte de motifs: commodité, entraînement aux expériences, aux rythmes précis, à la bonne déclamation, avantage enfin pour l'introspection, j'ai été mon principal sujet, et il est, pour cette raison, nécessaire que je parle ici de moi. Même, quand on ne trouvera pas d'indication contraire, c'est surtout à moi que je fais allusion. Il est vrai qu'alors il s'agira de phénomènes communs à toutes les déclamations françaises. J'ai certainement le goût, l'habitude et le sens du rythme dans toute sorte de mouvements, particulièrement dans l'escrime, la danse, la musique et la déclamation. Je joue beaucoup du piano. J'ai commencé, dans l'intérêt de ces recherches, l'étude du chant sans la mener au point où elle pouvait m'être utile. Je regrette plus encore peut-être de n'avoir pu essayer de la gymnastique rythmique de M. Jaques-Dalcroze qui paraît développer fort le sentiment du rythme. J'ai appris tout seul et depuis longtemps la lecture expressive et la déclamation,

m'appliquant dans ce dernier cas à la correction, et plus encore à l'emphase lyrique. De bons juges ont loué ma prononciation. J'ai écrit de la prose artistique en français, des vers pour le chant en français et en italien, et des vers non chantés dans six des sept langues que je connais. Il m'est arrivé souvent d'être plus sensible au rythme de la parole d'un orateur qu'au contenu de ses propos, de sacrifier quand je déclamais le sens au rythme, et de prévoir le rythme d'une phrase que j'écrivais avant de savoir ce que j'y mettrais. J'aurais grand peur donc d'être mon meilleur sujet, si je n'étais par ailleurs émotif et nerveux. Mon rythme en devient souvent à la fois plus machinal et plus incertain. Que l'on songe d'ailleurs qu'en même temps que sujet, j'étais souvent opérateur, et que dans mes dernières expériences, sans parler de l'attention que j'apportais à bien déclamer, j'ai dû, faute d'aide étrangère, avoir l'œil, l'esprit ou la main à dix points de mes machines à la fois. Il est d'ailleurs excellent, pour une étude comme la nôtre, que l'on soit en même temps, comme il m'est précisément arrivé de l'être, auteur, orateur, auditeur, opérateur et théoricien. Que si le travail devait être divisé, il y faudrait au moins trois personnes : l'étude serait conduite par un psychophysiologiste qui eût le goût de la déclamation et la connaissance de la littérature ; pendant l'expérience il devrait être aidé pour l'opération, et n'avoir à s'occuper que de son sujet, dont il étudierait particulièrement l'état nerveux ; ce sujet devrait être surtout un poète sachant bien déclamer ses vers propres, et qui aurait fait un long apprentissage dans le laboratoire. Ce sont là des conditions difficiles à réunir. Et particulièrement pour les sujets comme pour les expériences il y a lieu de faire toute sorte de réserves. Mais pour les sujets la présomption est que, dans des conditions plus favorables, la régularité du débit serait plus marquée.

Objet et nature de l'étude. — Il est bon que je définisse dès à présent l'objet et la nature de mon étude, et que je dissipe toute équivoque à ce sujet.

L'objet est limité dans le titre. Il sera traité de la langue française, prose et vers (car il n'y a pas pour la déclamation de différence essentielle entre les vers et la prose), sauf dans la Ière Partie et les Appendices. Mais il ne s'agira sauf exception que de la déclamation artistique du français, telle qu'elle est définie à la fin de la Ière Partie. Je ne ferai que toucher aux autres dictions, car on verra qu'il y en a plusieurs, et très différentes les unes des autres. J'écarte par exemple ce qui est particulier au français de la conversation, objet habituel des études phonétiques. La déclamation

altère instinctivement ou de propos délibéré plusieurs des caractères de la conversation. Les deux études peuvent donc être séparées, et chacune d'elles est également en mesure de servir à l'autre. En particulier l'étude de la déclamation peut rendre à la phonétique ordinaire les mêmes services que d'après Platon l'étude de la cité rendait à celle de l'âme: certains traits y apparaissent en caractères plus gros. Ce qui m'eût peut-être été utile, c'est la connaissance de la diction propre aux diverses passions: mais c'est là, on l'avouera, une étude particulièrement délicate à mener à bien. J'avoue à ce propos que je me suis surtout occupé des formes générales de l'émotion, soit continue, soit soudaine, sans m'inquiéter de l'expression complexe et fuyante de chaque ordre particulier d'émotions. Ainsi il ne sera guère traité que de déclamation.

D'autre part je ne m'occuperai guère que du rythme, c'est-à-dire des variations ou des rapports de durée et d'énergie, auxquels on peut ajouter les rapports numériques qui résultent du groupement syllabique, parce qu'ils sont en rapport étroit avec les précédents. Pour cette même raison je n'ai pas pu écarter la considération de l'énergie absolue, ni surtout celle du tempo et de leurs variations. Sans doute j'étudie ainsi les facteurs les plus importants du discours artistique. Mais ils ne sont pas les seuls, ni peut-être les plus efficaces sur l'âme des auditeurs. Je veux ici les énumérer par ordre, pour mettre le rythme à sa place, et marquer en quoi mon étude ne donne qu'une image incomplète de la réalité. Je distinguerai dix parties dans l'étude physique de la musique et de la déclamation:

1° le nombre des éléments,
2° l'énergie absolue,
3° le tempo,
4° l'accroissement (au sens algébrique du mot), d'ailleurs solidaire, de ces deux derniers facteurs,
5° l'énergie relative,
6° la durée relative,
7° la hauteur absolue,
8° la mélodie et les cadences,
9° le timbre, avec tout ce qui s'y rattache: rime, allitération, assonance, etc.,
10° ce que j'appelle les détails ou les nuances de l'expression.

J'adopte cette dernière rubrique pour sa commodité, bien que d'ailleurs elle ne dût pas figurer dans une classification plus méthodique. Elle fait intervenir en effet une considération d'ordre psychologique, l'expression, parmi des catégories physiques. Cette

catégorie nouvelle, au point de vue physique, se résoudrait dans les rubriques précédentes, s'agissant souvent de nuances fugitives du rythme, de la mélodie et du tempo. Enfin elle embrasse beaucoup de faits d'ordre physiologique: les modes de l'expiration et de l'inspiration, l'énergie d'articulation, la façon d'attaquer et de lâcher, le legato ou staccato, le tremolo de la voix, l'expression par le timbre des divers sentiments de joie, de tendresse, d'horreur, etc.. C'est tout cela qui, par ses changements, permettrait à l'air: « *J'ai perdu mon Eurydice* » de s'adapter à des paroles de sens « contraire » comme: « *J'ai trouvé mon Eurydice.* » Et c'est tout cela que Hanslick a eu tort de négliger lorsqu'il a remarqué la possibilité de retourner ainsi l'emploi de l'air de Gluck, sans en changer la mélodie, l'énergie, le rythme, ni peut-être même le tempo [1].

Nous traiterons des six premiers facteurs énumérés et ne toucherons guère aux autres qu'indirectement. Et pourtant qui sait jusqu'à quel point les répétitions et les correspondances du timbre et de la mélodie, par exemple, contribuent à donner l'illusion ou à fortifier l'impression d'un rythme régulier? D'autre part c'est surtout par ce que j'ai appelé les détails de l'expression qu'un diseur peut émouvoir: quel n'est point par exemple l'effet produit sur les auditeurs par les inspirations sonores, par le halètement d'une poitrine de comédienne! Que dire lorsqu'il s'agit d'un spectacle dramatique? L'effet total est ici un complexus où le rythme et l'art lui-même n'entrent que pour une très faible part, où le rôle principal revient à la constitution physique des acteurs, à leur voix, à leurs mouvements, plus ou moins sympathiques, plus ou moins touchants, à tout ce qui est individu, personne humaine et vivante, et signe direct de l'émotion. Il convient de se dire, avant d'aborder une étude du genre de la nôtre, que tout cela échappera aux mailles de notre filet. Le rythme lui-même sera marqué dans notre livre d'une façon peu parlante, et qui ne deviendra probante qu'à la réflexion. Il faut ici que le lecteur fasse un peu plus de crédit que d'habitude au jugement de l'auteur sur chaque cas particulier, et à l'expérience qu'il a des interprétations. Au moins si notre travail pouvait être accompagné de démonstrations au phonographe! Il en serait moins aride et moins suspect. Comment veut-on que l'esprit, le cœur,

---

[1] Nous nous demanderons ce qu'exprime le rythme dans les arts. Quant aux nuances dont nous parlons ici, il faut et il suffit que le texte qui les appelle les puisse comporter, quel que soit ce texte, linguistique, musical, ou mixte comme dans le chant. Dans la musique ce sont ces nuances qui, étant précisément trop complexes pour pouvoir être notées par des signes ou des expressions techniques, requièrent des indications d'ordre littéraire, comme *dolente, appassionnato,* etc.

l'œil, et surtout l'oreille soient sensibles à des chiffres froids et muets, et que le lecteur reconnaisse par exemple du premier coup l'égalité de durée, pratiquement pourtant très appréciable, qu'il y a entre 57 et 62 centièmes de seconde, et ressente le plaisir que procure cette égalité?

Tel étant l'objet de notre travail, de quelle façon pourrons-nous en caractériser la nature?

Ceci n'est pas un ouvrage de physique, de physiologie, de psychologie, ni de sociologie, encore qu'il s'inspire peu ou prou de la méthode de ces sciences diverses, qu'il leur emprunte des données, et qu'il puisse à son tour leur rendre service, parce qu'il ne s'interdit pas de poser des questions qui les concernent. C'est encore moins un ouvrage de philosophie, quoique la philosophie y puisse trouver son gibier. Ce n'est pas non plus un chapitre de phonétique, bien qu'il s'y agisse de phonation. Il n'y sera point fait d'histoire. Il faut commencer une telle étude par l'examen de la déclamation contemporaine. Quant aux textes, ils peuvent être pris depuis 1660: heureusement, nous l'avons dit, un vers de Racine n'a pas cessé de plaire aux oreilles françaises, et plaît toujours à peu près pour les mêmes raisons. D'autre part nous n'aurons à nous occuper que d'une façon très générale de l'histoire de conventions comme celles du vers.

Notre domaine propre, ce sont des faits artistiques. Et cet essai doit être pris comme une contribution à ce que j'appellerai l'étude d'un problème d'esthétique concrète et technique. Il aspire modestement à donner à la déclamation, du moins pour le rythme, la notation qui, depuis leur divorce, a été réservée à la musique. Et d'autre part il s'efforce de corriger, de compléter, et dans la mesure du possible de justifier cette notation, avec plus de précision et de rigueur que n'a fait pour celle de la musique M. Mathis-Lussy dans son *Traité de l'expression musicale* (1). Pour remplir ce double objet, il présente d'abord à propos de certains textes et de certains sujets, des faits et des chiffres d'ordre physiologique et psychologique, et qui sont,

(1) On trouvera au chapitre de la Scansion la démonstration de la nôtre, à ceux du Mètre et de ma déclamation, la clef de notre notation typographique de la valeur des accents et des pauses. Il est inutile d'employer un alphabet phonétique. Même dans les cas délicats, par exemple quand j'écris o*i*, le lecteur comprendra que l'on prononce w*a*, avec une semi-voyelle brève et une voyelle longue. Je ne reproduis pas non plus mes tracés, et renvoie le lecteur curieux de savoir ce que sont mes courbes aux ouvrages de MMrs. Rousselot, Scripture et Verrier. Les durées, sauf indication contraire, seront évaluées en centièmes de seconde, et suivant l'exemple de M. Verrier, je désigne cette grandeur par le symbole de *cs.*, qu'on pourra nommer, comme le propose cet auteur, centiseconde.

nous l'avons vu, d'une approximation variable selon qu'il s'agit de nombre, de durée ou d'énergie. C'est une première partie, tout objective, de sa tâche et qui s'efforce de combler la lacune signalée par M. Wundt dans sa *Völkerpsychologie* (p. 391). La seconde est l'interprétation de ces faits et de ces chiffres. Elle est plus hérissée encore de difficultés. Tout semble ici se liguer contre nous, la nouveauté des recherches, et la complexité de l'objet. La psychologie, dont nous avons surtout besoin, est une science encore embryonnaire. La physiologie elle-même est très loin de s'être rendu compte du mécanisme très compliqué de la phonation, sauf pour le timbre qui n'a pas d'intérêt pour nous. Il n'est pas jusqu'à la physique, par comble de malchance, qui ne soit bien sommaire sur la notion d'intensité acoustique. C'est pourquoi il ne saurait être question pour le moment, dans une pareille matière, et si l'on veut procéder par ordre, ni d'expériences, comme nous avons dit, ni même d'inférences tirées des statistiques, et encore moins de lois véritables et de véritables explications. J'ai commencé par suivre longtemps les errements accoutumés. J'ai dû en rabattre, et renoncer à chercher des moyennes incorrectes, comme celle de la durée d'une syllabe dans un membre où tout peut varier à la fois, à plus forte raison des moyennes entre débits et sujets différents ; à passer en revue les différents auteurs, à rechercher des exemples de fautes qui servissent de « témoins ». Il est vain en particulier d'accumuler les monographies historiques, tant que la matière ne sera pas débrouillée. Tout ce que l'on peut et doit faire dans cette nouveauté et cette difficulté du sujet, tout ce que j'ai tâché de faire pour ma part, c'est de proposer des réponses générales à quelques grands problèmes d'ordre technique, et de tracer un programme aux recherches futures. D'autre part il ne faut pas oublier, nous l'avons dit, que l'esthétique diffère de la psychologie. Ici le sensible, pour parler le langage de Platon, s'efforce d'imiter l'intelligible, ou plutôt l'intelligence gouverne la sensibilité. C'est pourquoi la rythmique n'est pas une branche banale de la phonétique. Déjà le phonéticien lui-même devrait distinguer le bon usage du mauvais, et les anciennes définitions de la grammaire, qui en faisaient l'art de parler correctement, sont injustement tombées dans un décri absolu. Mais de plus le métricien, ou, si j'ose dire, le rythmicien, en même temps qu'il observe les faits, qui sont ici des formes artistiques, il doit tenir compte du rôle de l'art, qui établit entre ces formes certains rapports plus ou moins réguliers et conventionnels. Je dois avertir que cet ouvrage aura des tendances conservatrices,

normatives, dogmatiques, intellectualistes, et même pythagoriciennes. Ces tendances sont raisonnées, et me paraissent convenir à mon sujet, au moins pour l'instant.

Le caractère du plan est commandé par celui du travail. En particulier les trois grandes divisions de la partie centrale, la IIe, relèvent de l'esthétique technique. Ce sont: le rythme proprement dit, qui occupe les cinq chapitres du Livre Ier, le syllabisme et le mètre, qui se partagent également les quatre chapitres du Livre II. Toute l'économie de cette partie sera justifiée dans la première, et plus directement à la fin.

Cette Ière partie elle-même forme une sorte de longue introduction, que j'ai dû consacrer à dire ce que sont que rythme et que déclamation. Le problème du rythme n'a guère été étudié que par la psychologie expérimentale, et si quelques faits importants ont été par elle mis en lumière, la plupart de ses conclusions sont contestées ou contestables. Sans pouvoir reprendre ce travail à pied d'œuvre, j'en ai (au chap. III) sommairement exposé et discuté les résultats. Encore a-t-il fallu au préalable critiquer les termes eux-mêmes et les notions (c'est l'objet du chapitre Ier), et rechercher les traits généraux où se présente le seul rythme qui nous intéresse, celui des mouvements volontaires chez l'homme (chap. II). Après ces trois premiers chapitres, de critique, de psycho-physiologie, et de psychologie, en vient un d'esthétique (IV), puis un dernier, qui est propre au discours, et qui fait transition avec la IIe partie.

Cependant, alors que celle-ci est théorique, abstraite et analytique, la IIIe, concrète et synthétique, en même temps qu'elle fait l'application des notions établies à une série de textes suivis, elle apportera quelques aperçus nouveaux touchant la distinction des variétés de la déclamation, des classes sociales et des individus.

L'appendice sur l'italien, si bref qu'il soit, suffira à faire ressortir une grande différence entre cette langue et la nôtre. L'appendice sur la musique n'est aussi là que pour permettre la comparaison avec un art où le rythme est plus marqué ou plus connu.

Histoire du travail. — La première idée de ce travail remonte au temps lointain où, élève bénévole de M. Brunot à la Sorbonne, je l'entendis parler de l'existence d'un appareil qui lui avait permis, avec le concours de M. l'abbé Rousselot, de mesurer la durée d'un vers de *Phèdre*. J'ai appris depuis que j'avais eu un prédécesseur, du moins pour les vers allemands, dans Brücke, dont l'opuscule « *Die physiologischen Grundlagen der n. h. d. Verskunst* » date de 1871 (Vienne). Mais ce physiologiste se servait d'un appareil bien

imparfait, et battait la mesure en déclamant (v. ERNST MEYER in *Die neueren Sprachen VI*, 1898). D'autre part mon travail touchait presque à sa fin quand a paru, pour le vers anglais, le 3e volume de l'*Essai sur les principes de la métrique anglaise* de M. VERRIER, intitulé: *Notes de métrique expérimentale* (Paris 1910). Je suis très heureux de m'être rencontré avec cet auteur pour ce qui regarde la scansion, et sur la définition de l'énergie, qu'il appelle puissance; pour le mètre, s'il y a divergence entre nos conclusions, cela tient peut-être en grande partie à la différence des langues. Depuis six ans il a paru sur la prose allemande quelques travaux statistiques du psychologue M. Marbe et de ses élèves, et depuis une dizaine d'années sont sortis des laboratoires de psychologie de l'Amérique quelques travaux expérimentaux sur l'anglais, dont le principal est celui de M. WARNER BROWN: *Time in english verse rhythm* (*Archives of Psychology*, New-York, mai 1908). Je sais d'autre part que M. Lote a entrepris après moi sur le vers français une étude du même genre que la mienne.

Le sujet étant pour ainsi dire vierge quand je l'abordai, j'ai dû me placer en face de la réalité, et n'ai guère pu profiter que d'ouvrages généraux. J'indiquerai les principaux de ceux que l'on peut consulter.

Pour la physique on s'adressera à un traité comme celui de M. VIOLLE, et au *Journal de physique*.

Pour la physiologie de la voix, je me suis bien trouvé du traité de physiologie de BEAUNIS, quoiqu'il soit un peu ancien (3e édit. 1888), et de celui de M. NAGEL qui est en cours de publication (phonation 1908). En dehors de la phonation, j'ai surtout consulté LEWANDOWSKY *Die Funktionen des Zentralen Nervensystems* (Jena 1907), et, en bonnes feuilles, Z. TREVES *Fisiologia del lavoro* (Milan 1910).

Sur la psychologie de la durée et de l'énergie il faut lire les principaux traités de psychologie expérimentale: les trois de M. WUNDT, celui de W. JAMES, et celui d'EBBINGHAUS. Il y a un ouvrage de M. MEUMANN: *Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus* (Leipzig 1894), qui avait paru en articles, avec d'autres sur la perception de la durée, dans les *Phil. Studien* (VIII, 431; IX, 264; X, 249), qui reçut un complément en 1896 (XII, 127), et qui contient une revue des auteurs précédents. Il y a aussi un article important de M. BOLTON, *Rhythm*, dans *The American Journal of Psychology* (1894). D'une façon générale le sujet est souvent traité dans les revues de psychologie, lesquelles ne cessent de se multiplier. Il faut signaler les articles de M. SCHUMANN (*Zeitschrift für Psychologie*, 1892 et 1898) et de M. BOURDON (*Revue philoso-*

phique, mai 1907). Je mentionnerai aussi les études de M. ALIOTTA, *La misura in psicologia sperimentale* (Florence 1905), et, de la même date, *Ricerche sperimentali sulla percezione degli intervalli di tempo* (1).

En fait d'esthétique technique, depuis Aristoxène de Tarente, on ne trouvera guère d'étude utile que pour la musique. Signalons, parmi les nombreux ouvrages de M. HUGO RIEMANN, son *Dictionnaire de la musique* (trad. 1899, sur la 4e édit.), ses *Eléments de l'esthétique musicale* (1900; trad. 1906), et surtout *Musikalische Dynamik und Agogik* (Leipzig 1884). Il faut enfin avoir lu WESTPHAL *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach auf Grundlage der Antiken* (Leipzig 1880), dont l'ouvrage a été suivi de très près par M. J. COMBARIEU, *Théorie du rythme...* (Paris 1897); et MATHIS-LUSSY, *Traité de l'expression musicale* (Paris 1874).

Pour la phonétique nous avons déjà indiqué les deux traités expérimentaux de M. Rousselot et de M. Scripture. On peut ajouter les *Modifications phonétiques du langage* du premier auteur, et les divers ouvrages de MM. SIEVERS et JESPERSEN, qui contiennent des indications critiques et bibliographiques (2).

Pour la versification il y a deux ouvrages capitaux d'histoire comparée: WESTPHAL *Allgemeine Metrik der Indo-germanischen und Semitischen Völker* (Berlin 1892), et STENGEL *Romanische Verslehre* dans le *Grundriss der romanischen Philologie* de Gröber (écrit en 1887).

Quant à la versification française, on en trouvera une bibliographie un peu vieillie de M. BRUNOT dans la *Revue Universitaire* du 15 mars 1892. L'ouvrage classique est celui de QUICHERAT (1838). L'Allemagne en possède un bon de LUBARSCH: *Französische Verslehre* (Berlin 1879), à compléter par son opuscule *Ueber Deklamation und Rhythmus der französischen Verse* (Leipzig 1888). Je signale chez nous les *Modestes observations sur l'art de versifier* de M. CLAIR TISSEUR (Lyon 1893), et l'intéressant *Petit Traité de versification française* de M. GRAMMONT (1908).

Pour la prose on ne possède guère que l'ouvrage de M. LANSON, *L'art de la prose* (1908).

Les traités de déclamation sont assez vides. V. cependant BERR ET DELBOST *Les trois dictions.*

Les théoriciens du rythme dans le langage ne manquent pas,

---

(1) J'ai parlé de ce dernier ouvrage dans la *Revue philosophique* (février 1908).

(2) On trouvera une bibliographie complète dans BREYER *Die phonetische Litteratur von 1876 bis 1895,* et un Bulletin bibliographique de M. PANCONCELLI-CALZIA depuis 1906 dans GUTZMAN *Monatsschrift für die gesammelte Sprachheikunde.*

le sujet paraissant avoir attiré beaucoup les esprits systématiques et surtout fantaisistes. J'en citerai quelques-uns:

SCOPPA *Les vrais principes de la versification française* (1811);

HUPFELD *Das zwiefache Grundgesetz des Rhythmus* in *Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft* (Leipzig 1852);

DUCONDUT *Essai de rythmique française* (1856);

BENLOEW *Précis d'une théorie des rythmes* (1862);

GUYARD *Théorie nouvelle de la métrique arabe, précédée de considérations générales sur le rythme naturel du langage*, in *Journal asiatique* 7e série VII, mai-juin 1876;

BECQ DE FOUQUIÈRES *Traité général de versification française* (1879); et *Traité de diction et de lecture à haute voix* (1881);

PIERSON *Métrique naturelle du langage* in *Bibl. de l'Ecole des Hautes Etudes* (1884);

KAWCZYNSKI *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes* (1889);

J. GUILLIAUME *Le vers français et les procédés modernes* (Bruxelles 1898);

R. DE LA GRASSERIE *Des principes scientifiques de la versification française* (1900);

SARAN *Der Rhythmus des französischen Verses* (Halle 1904);

BRAUNSCHVIGG *Le sentiment du beau et le sentiment poétique* (1904);

GOUJON *L' expression du rythme mental dans la mélodie et la parole* (1907).

Ce n'est pas que tout soit à rejeter dans ces ouvrages. Ceux de Scoppa et de Ducondut per exemple ont pour nous un certain intérêt historique. Mais tel d'entre eux repose sur un fondement arbitraire et ruineux. Tel autre, partant de principes très justes, aboutit à des résultats d'une inexactitude remarquable. On peut dire que le mérite principal de nos expériences est de faire table rase d'une foule de systèmes nés de la fantaisie de leur auteur, et d'imposer à l'observation et au raisonnement un contrôle sûr. Inutile donc de s'attarder à discuter mes prédécesseurs: nos tracés s'en chargent de reste.

J'ai déjà nommé mes collaborateurs. Ce m'est un agréable devoir de leur exprimer ici toute ma gratitude. Je suis particulièrement obligé à M. l'abbé Rousselot, administrateur du laboratoire de phonétique du Collège de France, et au Dr Treves, directeur de celui de l'Institut pédagogique de Milan, qui m'ont assisté de leurs précieuses lumières avec beaucoup de bonne grâce; à M. Montalbetti, qui m'a prêté un concours particulièrement dévoué pour la réalisation matérielle de mon projet d'associer les deux appareils; à tous mes

sujets, qui se sont prêtés avec une extrême complaisance à des expériences souvent ingrates, et qui exigeaient toujours des déplacements, de la patience et une grande perte de temps.

J'ai dû ne pas dissimuler les difficultés intrinsèques de mon travail. Si elles ne m'ont pas empêché de l'entreprendre, mon excuse est dans l'attrait qu'avait pour moi la nouveauté de la méthode, et ma justification sera peut-être dans celle des résultats. Mais je n'ai rien dit encore des obstacles qui m'ont été particuliers: l'état d'indigence où végète la phonétique expérimentale, la nécessité de s'initier à des matières, à des disciplines et à des techniques nouvelles, le plus souvent sans aide et sans direction, l'éloignement où j'ai été pendant de longues années de mes sujets et de mon laboratoire, que je n'aurais pas dû quitter, et que je ne retrouvais que pendant de brèves périodes de vacances. C'est à cette dernière raison surtout que j'attribue la quantité de travail formidable que j'ai fait inutilement, et dont je garderai toujours un regret infini. Je possède environ 120 feuilles de l'enregistreur du Collège de France (de 0^m 50 $\times$ 0.63); j'en ai 57 du cymographe, outre 40 cylindres de phonographe, et une cinquantaine de mètres de tracés d'automusicographe: tout cela complètement rempli, et souvent lu et relu sans profit aucun.

Du moins l'intérêt de ces recherches m'a-t-il soutenu dans mon effort. On peut en effet beaucoup attendre de la voie que j'ai suivie, peut-être un peu prématurément. D'abord et surtout un renouvellement de la métrique ou de la rythmique, enfin établies sur des bases sûres; peut-être aussi, en une certaine mesure, une réforme dans la déclamation [1]. Enfin, une contribution de ce genre à l'étude physiologique et psychologique d'une question aussi capitale que l'est celle du rythme peut fournir à l'esthétique un utile fondement de données précises. La science rendrait ainsi à l'art et à sa théorie quelques-uns des services qu'elle a dû recevoir de lui à l'époque de leur confusion primitive.

---

[1] On verra au chapitre de la Métrique de quelle conséquence pourrait être la conscience prise de certaine tendance du français déclamé. D'autre part nos tracés, avec la connaissance des faits, donnent à chacun et à tous le sentiment des fautes commises. Ils m'ont permis, comme on verra, d'en corriger dans ma diction. Cette question intéresse de près l'enseignement. Celui des Conservatoires de déclamation restera incomplet tant que l'étude de cette déclamation que j'appelle poétique n'y figurera point, et trop exclusivement empirique, tant qu'il ne sera confié qu'à des comédiens. Il faudrait, comme je le montrerai dans la Conclusion, pouvoir joindre l'exemple au précepte, analyser l'un et l'autre, et ajouter à tous deux l'autorité du phonographe et celle de l'enregistreur.

PREMIÈRE PARTIE

THÉORIE DU RYTHME

CHAPITRE Ier

LA NOTION DE RYTHME.

Exemples. — Je frappe au hasard quelques coups sur ma table avec le médius droit ou gauche. Supposons que j'aie fait entendre, sur un tempo d'environ 140 à la noire, la suite de quatre coups que voici, et que l'énergie y réponde à peu près à la durée des intervalles (la dernière noire ne pouvant marquer que l'énergie) :

[1]

La figure rythmique ainsi constituée est sans doute caractérisée précisément par ces rapports de nombre, d'énergie et de durée. Tout ce qu'on en peut dire à cet égard, c'est qu'elle comporte au milieu un élément bref et faible et un autre particulièrement long et accentué, et à chacune de ses extrémités une valeur et un accent d'un degré intermédiaire. Mais qui ne voit que sous sa discontinuité apparente elle forme, au moins dans l'esprit du frappeur et de l'auditeur, un tout et continu et hiérarchisé ? En d'autres termes cette suite est aussi un groupe et une série. Une telle continuité se réaliserait même objectivement si, au lieu de frapper sur une table ou sur un piano, et dans le mouvement que j'ai dit, je faisais entendre une note répétée selon ce même dessin rythmique, mais dans un mouvement deux fois plus lent, et sur un instrument expressif comme le violon ou l'harmonium. La notation de notre figure rythmique deviendrait alors celle-ci :

[2]

Encore faudrait-il, celle-là aussi, la compléter en disant que la rapidité du tempo, ou, en termes plus brefs, le tempo y croît et décroît avec l'énergie. Dans une série rythmique complète comme est celle-ci, on devra continuer, il est vrai, de tenir compte des rapports de durée qu'entretiennent les notes, car le début de ces notes reste très marqué tant au point de vue moteur qu'au sonore, et l'on pourra même continuer, si l'on veut, à y distinguer divers degrés d'accentuation, encore qu'il soit devenu difficile de rapporter ici et durée et énergie à une mesure toujours changeante. Mais la conception la plus juste, surtout pour l'énergie, sera précisément celle qui fait plus acception de variations progressives que de rapports fixes et de degrés, et à cet égard, s'il y a des moments critiques, ce seront les maxima et les minima d'une courbe. A côté, et même au-dessus de « l'accentuation » il y a donc lieu de faire ici une place au « phrasé ». Ç'a été le grand mérite de M. Hugo Riemann de mettre en valeur l'importance des progressions dynamiques et « agogiques » (c'est-à-dire celles du tempo), bien qu'il ait eu par ailleurs le double tort de ne pas assez approfondir cette vérité, et de lui trop sacrifier la doctrine courante de l'accentuation. Bornons-nous à dire pour l'instant qu'un caractère non exclusif, mais fondamental et nécessaire, de l'idée du rythme, tel qu'il nous est surtout apparu dans l'exemple [2], c'est la continuité.

Tant cet exemple que le précédent sont encore remarquables par un autre côté. Raisonnons plutôt sur [1]. Deux des éléments qu'il contient sont de valeur égale, et tous sont entre eux dans des rapports simples de durée. On peut les rapporter tous à une unité de mesure, par exemple la noire, ou encore, si l'on ne veut pas subdiviser « le temps premier », au plus petit commun diviseur, à la croche. En d'autres termes notre groupe n'est pas seulement rythmique, il est métrique. Cela certes n'était pas nécessaire, bien qu'il fût à peu près inévitable, à cause de l'habitude que nous avons tous de la musique. Dans quel cadre métrique cependant, dans quelle « mesure » pouvons-nous faire entrer notre dessin? Avec l'accentuation que nous lui avons donnée, et si nous prenons pour temps premier la noire, ce sera une mesure à 3/4:

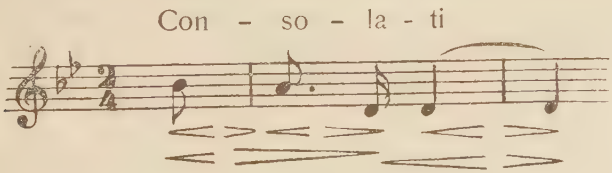
Mais on peut faire varier ici le temps premier, la nature du

mètre, binaire ou ternaire, la distribution des éléments dans la mesure : la commencer par exemple avec le premier élément, ou bien, comme nous venons de faire, commencer par un temps levé ou anacruse. L'accentuation variera avec toutes ces modalités. Si par exemple nous voulons utiliser notre groupe pour une marche au tambour, il pourra devenir :

On ne distinguera guère, sur un tel instrument, que des temps forts et des temps faibles respectivement égaux. Avec un mètre aussi régulier nous sommes loin du rythme continu du violon. C'est ici le triomphe de la discontinuité [1]. Au reste les différences entre le temps fort et le temps faible pourront être obtenues non pas seulement par les degrés de l'énergie, mais aussi par toutes sortes de moyens : choix entre le roulement et le battement, staccato plus ou moins net, etc.. Elles pourront même n'avoir qu'une existence subjective, par exemple si une partie antérieure du morceau nous a déjà donné l'habitude du mètre que je viens de figurer.

Ainsi le dessin de l'accentuation dépend du mètre. Mais ce dessin, ou encore la courbe du phrasé, qui, normalement, c'est-à-dire pour des notes de même hauteur, sont ce que nous venons de dire, pourront dépendre par ailleurs de la mélodie ou de l'harmonie. Enfin nous avons déjà vu qu'il y aura précisément accentuation ou phrasé, rythme plutôt continu ou discontinu, suivant le tempo. Si celui-ci se ralentit encore, la mélodie aidant, la courbe de l'énergie se complique. Ainsi le rythme que nous avons pris pour exemple se trouve être celui du début d'un air de Scarlatti qu'un soprano m'a chanté de la façon suivante, sur un tempo d'environ 44 à la croche, c'est-à-dire beaucoup plus lent encore que celui de l'exemple [2].

[3]



---

[1] La discontinuité se reconnaît à la faculté de nombrer. Or il y a ici non pas un, mais deux objets à nombrer, les éléments du groupe rythmique et les temps premiers du mètre.

Il y a ici deux rythmes continus qui se composent: chacune des trois notes un peu longues est croissante-décroissante, et le groupe lui-même se divise en deux fragments qui suivent une marche analogue, le maximum absolu de l'énergie se trouvant sur la première note.

Point n'est besoin, pour qu'il y ait rythme, qu'on ait affaire à une figure aussi compliquée. Il faut et il suffit pour cela qu'il y ait variation sensible dans l'énergie. Cette variation est progressive dans le rythme continu, soudaine dans l'autre. Le prototype du rythme continu veut être cherché dans une note filée, comme celui du rythme discontinu dans un ïambe ou un trochée (1).

Il y a encore deux on trois remarques à tirer de l'exemple [1] choisi. D'abord il nous permet de distinguer le rythme produit et perçu, moteur et sonore, réel et apparent. En effet il n'y a pas toujours synchronisme entre un son par exemple, et le mouvement qui l'a produit, entre un silence et le repos des muscles. C'est le cas des coups tambourinés sur la table. C'est aussi celui du piano, tandis qu'au violon le rythme sonore est l'effet de deux rythmes moteurs, dont l'un, celui de la main droite est continu, l'autre, celui de la main gauche, discontinu. D'autre part dans tout rythme dont le corps humain est le siège ou l'origine, il y a lieu de distinguer (sans parler de la source centrale) entre un effet utile extérieur, ou tout au moins localisé, et une action diffuse dans tout l'organisme, entre l'énergie mécanique et l'effort physiologique dépensés. Enfin tout rythme objectif diffère de la perception qu'on en a.

Définitions. — Les distinctions que nous venons de faire, sans d'ailleurs préjuger de la solution des problèmes qui y sont impliqués, et les exemples proposés vont nous permettre d'établir d'une façon plus aisée et plus claire la définition des notions fondamentales dont nous aurons à faire usage.

Ces notions, qui intéressent la déclamation comme en général tous les arts du temps, sont celles de nombre, d'énergie et de durée, de leurs rapports et de leurs combinaisons, dont les principales sont le rythme, le mètre et la répétition, et des combinaisons de ces rapports et de ces combinaisons. A la vérité nombre, énergie et durée, relevant de l'expérience immédiate, n'ont pas besoin d'être

---

(1) C'est par abus que l'on se sert souvent, comme nous venons de faire, des noms des pieds grecs pour désigner les rapports d'énergie, abstraction faite de la durée Mais cette pratique est commode, et le contexte, à défaut d'indication expresse, permettra de distinguer par exemple l'ïambe rythmique de l'ïambe métrique ou véritable.

définis [1]. Mais il convient de se rendre au moins compte des rapports où ils donnent lieu.

Pour ce qui est du nombre, il s'agit de celui des éléments, dans un groupe qui porte un accent, ou encore de celui des groupes semblables dans une série. Or si les éléments d'un groupe se succèdent avec rapidité, la durée totale du groupe nous apparaît comme divisée, et le groupe paraît d'autant plus léger que le nombre de ses éléments est plus grand. C'est le contraire dans le tempo lent, qui nous intéresse davantage. En thèse générale, cependant, quand on parle du « poids » d'un groupe de syllabes accentué ou d'un groupe de groupes, c'est apparemment l'effet composé du nombre, de la durée et de l'énergie des syllabes, accentuées ou non, que l'on entend désigner par une pareille expression, peu rigoureuse à la vérité, mais qui paraît précisément traduire la somme de l'énergie dépensée. Dans celle d'« ampleur », qu'il nous échappera d'employer aussi, entre davantage la considération de la durée. Et pour en finir avec les métaphores, ce que nous appellerons l'équilibre paraît résulter également des rapports de nombre, d'ampleur ou de poids.

Energie et durée sont justement considérées dans tout rythme au point de vue « absolu » ou « relatif ». Mais il convient de distinguer à cet égard entre les phénomènes de l'énergie et ceux de la durée.

L'appréciation de l'énergie absolue s'obtient par la comparaison de deux termes qui ne différeraient que par ce caractère. L'évaluation objective de l'énergie relative de deux éléments successifs devrait se chercher dans la somme du travail produit par chacun de ces éléments. Nous avons sans doute, dans ce que j'ai appelé le poids, un vague sentiment de cette somme. Mais d'une façon plus précise, si les mouvements ou les sensations comparés sont très brefs, nous n'en retenons guère que le moment du maximum. S'ils dépassent une certaine longueur, il devient nécessaire de tenir compte du développement de l'énergie dans chacun. Et à moins que ce développement ne soit tout à fait identique dans les éléments comparés, comment évaluer leur dynamisme relatif? Or ce cas est fréquent dans la musique lente et la déclamation. L'accrois-

---

[1] La question délicate de la différence que je fais entre l'énergie et l'intensité est renvoyée, je le rappelle, au chapitre de l'Energie. On y verra que la hauteur musicale entre dans le concept d'énergie: ainsi la notion de rythme, d'un point de vue mécanique où la psychologie n'est pas étrangère, comprend la mélodie.

sement de l'énergie (en un sens positif ou négatif) y veut être souvent envisagé non seulement d'un élément à l'autre, mais encore dans le cours du même élément. Et cet accroissement, dans un mouvement continu, est continu. L'énergie est proprement figurée par une courbe en fonction du temps écoulé.

Le concept de durée absolue correspond à celui d'énergie absolue. On devrait, pour bien faire, le distinguer de celui du tempo. Le premier terme s'appliquerait également à toute sorte de mouvements ou de séries de mouvements, de rythme continu aussi bien que discontinu. La durée absolue ne serait autre chose que la durée totale, qui peut varier sans que varie le rapport des parties. Elle ne saurait se mesurer que relativement à une unité abstraite et conventionnelle, telle que la minute, la seconde, etc.. Le concept de tempo impliquerait quelque chose de plus. Il serait propre à ces séries rythmiques discontinues, comme celles de la marche, du discours, ou de la musique, dont les éléments, semblables au moins par certains caractères, sont répétés à de brefs intervalles, et peuvent être considérés comme comportant une sorte d'intervalle-type, soit constant comme celui du pas, soit à peu près constant comme celui du temps premier, soit normal et fréquent comme celui de la brève dans le discours régulier, soit tout au moins moyen comme la syllabe dans ce discours où la valeur des syllabes est très inégale. C'est cette unité concrète, et tirée de la suite même que l'on considère, qui en est le tempo, et que nous cherchons à estimer. Rien n'empêche au demeurant de rapporter ensuite cette unité même à la division chronométrique de la durée, comme fait le métronome, qui indique le nombre d'éléments contenus dans une minute. Mais dans la réalité psychologique, si nous évaluons la rapidité du tempo c'est plutôt sans doute en la rapportant à un étalon intérieur, à un tempo normal, qui varie avec chaque ordre de mouvements. Avec le discours nous n'aurons affaire qu'à des rythmes qui, tant bien que mal, comportent un tempo. Au reste nous nous conformerons à l'usage, qui confond les termes de tempo et de durée absolue.

Comment déterminer le tempo d'un rythme donné? Rien de plus aisé quand il est constant, comme dans une marche ou une danse. Mais dans tout rythme expressif, il ne cesse de varier, tout comme l'énergie, et à sa suite. On parle alors d'une accélération de la durée absolue ([1]). Même dans ce cas, pratiquement, le problème

---

([1]) Il faut distinguer ces termes (accélération et retard, accelerando et ritardando), qui désignent un changement progressif et indéfini, de ceux qui en

n'est pas pour embarrasser un musicien expérimenté. A travers les plus grands changements de la durée absolue, il établit et maintient en lui-même, comme ferait une sorte de métronome intérieur, un tempo qu'il est capable de retrouver et de respecter à l'occasion. Mais en théorie la chose est plus délicate. Mathématiquement la formule de l'accélération se tirerait de la comparaison de deux éléments successifs. Il peut y avoir lieu d'ailleurs de l'appliquer même au premier élément. Par exemple dans l'air du P. Martini qui se trouve analysé à notre Appendice II (si nous laissons de côté, comme nous le devons, l'anacruse *do* qui est ralentie), la première note, *fa*, a duré 242, et la seconde, *sol*, 234 cs.. Mais la première elle-même a été accélérée, et aurait été probablement un peu plus longue si par exemple, le *fa* étant répété à la seconde note, la mélodie n'eût point, en montant, entraîné à la fois un crescendo et un accelerando. Quant à nous, sans nous livrer à des calculs aussi rigoureux, nous tirerons surtout le tempo de la durée de ces éléments où il a chance d'être le moins altéré. On le cherchera, s'il s'agit d'un mètre, de préférence dans les notes qui ont la valeur du temps premier, mais cela n'est pas nécessaire, et l'on peut tout aussi bien le déduire des valeurs qui sont les multiples ou les diviseurs du temps premier. Quant à la durée relative, elle pourrait être appréciée directement. Mais dès que nous introduisons un tempo, c'est à lui aussi que nous tendons toujours à la rapporter. Ces simples descriptions, en nous montrant combien la division isochrone de la durée s'insinue partout, nous font dès à présent prévoir que c'est là un grand besoin de notre esprit.

Si les notions de nombre, d'énergie et de durée, n'ont besoin d'être expliquées que dans leurs rapports, il y a lieu en revanche de définir exactement celle de rythme, et de la distinguer de quelques autres avec quoi elle est souvent confondue. Le mot de rythme a en effet toute sorte d'acceptions dans le langage courant. Le sens le plus répandu de ce mot est celui de répétition. En physiologie il prend aussi celui d'alternance ou de périodicité: « le rythme cardiaque ». En métrique et en musique, il désigne encore soit le tempo: « un rythme rapide »; soit des rapports de nombre ou de structure métrique, parfois confondus comme dans l'expression

---

marquent un unique et définitif, comme: précipitation et ralentissement, affrettando et rallentando. A plus forte raison doit-on réserver les termes d'accroissement de crescendo etc., à l'énergie, et ceux d'élévation, de marche ascendante, etc., à la hauteur musicale.

équivoque: « un rythme binaire »; soit des qualités d'énergie: « un rythme vigoureux »; soit même une matière rythmée: « un rythme et son compagnon ». Cette ambiguïté funeste impose l'adoption d'une définition arbitraire. Je désignerai sous le nom de rythme, d'une part, dans un élément unique (mouvement ou sensation), et dans une série d'éléments, la marche de l'énergie; d'autre part dans une série d'éléments les rapports de grandeur et de succession dans le nombre, l'énergie et la durée. Je distingue ainsi, au moins par abstraction, un rythme continu et un rythme discontinu.

Je réserverai le nom de rythme métrique ou plus simplement de mètre (1) à une variété de rythme remarquable et propre à l'art, celle du pied des anciens ou de notre « mesure » musicale. Il s'agit ici d'un rythme discontinu, et à quoi deux caractères opposés sont également essentiels: l'isochronisme, au moins idéal, du temps premier; et l'accentuation métrique, c'est-à-dire la distinction d'un temps fort et d'un ou plusieurs temps faibles ou sous-forts, qui contrarie cet isochronisme par ces inégalités de durée périodiques qu'entraînent celles de l'énergie. Hâtons-nous d'ajouter qu'un troisième facteur, l'isochronisme du pied, n'est pas nécessaire à l'idée du mètre. Il y a dans l'histoire de l'art, il y eut au moins dans le plain-chant, un mètre variable, où la composition des pieds en temps premiers varie sans cesse, à côté du mètre uniforme que notre musique moderne nous a rendu plus familier. Cette notion du mètre variable sera, nous le verrons, capitale pour la déclamation française. On peut ainsi former une série de quatre variétés, par ordre de régularité croissante: le rythme continu, le discontinu, où nous verrons que l'isochronisme tend souvent à s'introduire, au moins subjectivement le mètre variable, où il s'est introduit réellement d'une façon plus ou moins consciente, et le mètre uniforme.

Au reste le rythme métrique, s'il est accompagné d'une mélodie, n'est jamais sans se combiner avec le rythme amétrique. Dans la

---

(1) Le mot a eu chez les Grecs les divers sens de pied, de dipodie, de membre, ou de type de vers. Ce que j'appelle ici de ce nom se traduirait par le λόγος ποδικός. J'éviterai si je peux d'employer les mots de mètre et de métrique (sinon de métricien) pour désigner les choses d'une versification qui ne fait pas acception des rapports de durée.

En principe je prends le mot rythme dans son acception générique, comme au titre de cet ouvrage. Mais il m'arrivera, comme aux titres des deux livres de la Ière Partie, d'opposer le rythme tout court, ou rythme proprement dit, au mètre, ou à l'agencement numérique. Le contexte empêche que l'on ne confonde le genre et l'espèce, ou les diverses variétés.

musique par exemple, le phrasé se superpose à l'accentuation métrique, et, pour peu que la mélodie soit expressive, le domine et l'efface, sans jamais abolir d'ailleurs l'isochronisme idéal.

Le mètre, même variable, implique une répétition au moins idéale, celle du temps premier, et le mètre uniforme comporte en outre celle du pied; alors que le rythme non métrique, tel que nous l'avons défini, n'en comporte pas nécessairement. La distinction du rythme et de la répétition, déjà faite par Ebbinghaus, mais trop négligée par tous ceux qui ont étudié le rythme, est pour nous capitale. Il y a au reste toute sorte de répétitions: simples ou multipliées, médiates ou immédiates, totales ou partielles, parfaites ou imparfaites ([1]). Il va sans dire que tous ces caractères se peuvent combiner et composer: il y a des répétitions du deuxième, troisième, quatrième degré. La répétition, totale ou partielle, qui se produit à intervalles de temps réguliers, prend le nom de périodicité. Notons que la périodicité ne se confond avec le mètre uniforme que si elle comporte l'élément proprement artistique du mètre, à savoir l'isochronisme du temps premier.

Enfin il peut y avoir répétition de l'un des facteurs du rythme: nombre, énergie ou durée, à l'exclusion des autres; répétition de la matière même du rythme, c'est-à-dire du mouvement ou de la sensation (dans le discours les sons et les mots); et même répétition de le cause du rythme, des images qu'il évoque, ou des émotions qu' il exprime (dans le discours le sens des mots).

Certains rapports plus complexes que les précédents peuvent être désignés sous le nom de correspondances, qu'il s'agisse de répétitions à intervalle, ou au contraire de certains changements d'origine psychologique, auxquels l'esthétique donnera le nom d'oppositions ou de contrastes. Une sorte de rapports très fréquents où s'unissent la répétition et l'opposition, c'est l'alternance de deux éléments. Il n'y a pas de nom particulier pour la répétition combinée de plusieurs éléments. Parmi les incessantes confusions qu'on fait entre le rythme et la répétition ou la correspondance, il y a lieu de si-

---

([1]) Parmi ces dernières sont fréquentes en musique la répétition proportionnelle des intervalles de durée (thèmes « augmentés » ou « diminués ») et surtout la répétition avec « variation », dont la plus simple est obtenue par la contraction ou la subdivision des parties. D'une façon générale, en musique, le rôle de la répétition est très grand dans la mélodie, le rythme et le composition, et mériterait au moins une étude technique.

gnaler celle que l'on commet quand on parle d'un « rythme de la hauteur », ou « du timbre ».

Les distinctions que nous venons d'établir sont nombreuses, et créent une foule de catégories. Mais pratiquement et dans la technique de l'art, elles se ramènent à trois ou quatre, qui formeront précisément les divisions de cet ouvrage: le rythme, continu ou discontinu, le nombre, et le mètre; chacune de ces catégories pouvant comporter la répétition.

Critique. – Toutes les notions que nous venons de passer en revue: nombre, énergie, durée, rythme, mètre et répétition, tout cela, pour les arts qui nous occupent, se développe dans la succession. Les rapports de succession pourraient être assimilés à ceux de position dans l'espace si l'on ne considérait dans l'espace qu'une seule dimension. Encore ces rapports unilinéaires sont-ils d'un ordre particulier: ils ne sont pas donnés d'un coup et ne peuvent être aperçus que rétrospectivement. Pourrions-nous du moins représenter la suite des faits de conscience par une droite où se déplace un mobile, avec un point privilégié, celui qu'occupe le mobile, et qui correspondra au présent? Au point de vue psychologique il est inexact de parler de point: le présent apparent et conscient est une durée réelle, non une limite. Il est aussi inexact de parler de ligne, surtout de ligne droite, et d'assimiler la succession des états de conscience, qui s'organise au fur et à mesure, et se complique de phénomènes de mémoire et d'oubli, à celle des positions d'un mobile dans l'espace. En d'autres termes la succession ne va pas sans une simultanéité d'un nouvel ordre, ni surtout sans variation continue. En particulier il est à peine besoin de faire observer que les rapports dits de position dans le temps, comme la répétition et l'alternance, ne sont pas tout à fait assimilables à la symétrie spatiale, ou d'une façon plus générale à aucun des modes de « transformation géométrique » tels que la symétrie, la translation et l'homothétie. On ne saurait parler de « rythme » dans l'espace, et de symétrie dans la durée, que par métaphore, ou par association d'idées, par exemple à propos de la danse, où l'un et l'autre concourent à l'effet total. La symétrie est perçue d'emblée, et elle suppose une droite et une gauche. Le rythme est progressif et non réversible. La répétition elle-même revêt de tout autres caractères selon qu'elle se déroule dans l'espace, ou que, pour parler le langage de M. Bergson, elle s'enroule dans la durée.

Il y a lieu pourtant de faire une réserve importante à ce principe. Elle regarde un des facteurs que nous avons fait entrer dans

le concept de rythme, à savoir le nombre. Sans doute le nombre des syllabes d'un groupe accentué, ou des notes d'une mesure, est calculé rétrospectivement à la fin de ce groupe ou de cette mesure. Mais il est alors comme s'il se trouvait juxtaposé dans l'espace, et donne lieu aux mêmes rapports d'égalité, d'inégalité et de proportion que s'il avait été simultané. C'est que la catégorie de nombre est logiquement antérieure à celles du temps et de l'espace. Au reste elle entre également en combinaison avec l'une et l'autre. Et par exemple alternance et symétrie renferment un élément commun, la dualité, et se peuvent associer dans la danse.

Par là est atténué le danger, d'ailleurs sans conséquences, d'oublier que nous n'allons cesser de nous mouvoir parmi des phénomènes qui se développent dans la succession. Mais nous venons de toucher à une difficulté plus grave, celle de savoir si, hors le nombre, les notions dont nous faisons usage : durée, énergie, rythme, mètre et répétition, relèvent, comme il semble bien, de la quantité ; si tous les faits dont nous traiterons peuvent, sinon réellement, du moins logiquement, s'exprimer en symboles mathématiques, aussi complexes au reste que nous les voudrions, répondent à des grandeurs mesurables, continues ou discontinues. Plus particulièrement l'entreprise que nous faisons de mesurer des durées et des énergies se heurte dès le seuil à une théorie nouvelle qui, si elle était mal comprise, pourrait prétendre à l'arrêter. C'est la doctrine de M. Bergson, suivant quoi ni l'intensité ni la durée ne sont pour le psychologue des grandeurs mesurables, à la différence de l'étendue à laquelle le plus souvent l'une et l'autre sont indûment ramenées par les instruments de mesure, dans le langage même, et pour les besoins de la pensée. Or il est exact que nos tracés présentent des phénomènes dynamiques et temporels sous des symboles spatiaux. Il l'est même que le travail accompli et le temps écoulé objectivement pendant la phonation ne correspondent pas nécessairement à l'énergie ou au temps perçus. Il est certain enfin qu'il y a une énergie purement subjective, et qui joue un grand rôle dans les phénomènes que nous étudierons. S'ensuit-il que nous ne pouvons soumettre en aucune façon à la mesure les vers de Racine comme on fait les lignes du Parthénon, ou qu'il n'y ait rien à tirer de telles mesures ? Ne nous refusons pas à marquer brièvement notre position devant ce problème philosophique.

A notre avis l'énergie, la durée et l'étendue, en dépit de certains caractères propres qui tiennent à leur mode de perception, relèvent également, encore qu'à des degrés divers, de la qualité et de la

quantité. Hors de nous, si l'on peut employer cette image pour des phénomènes qui sont moins essentiels à notre personnalité, hors de nous tout est quantité ou du moins doit être supposé tel, pour être intelligible. Il en est de même pour l'instrument qui met l'esprit en relation avec les choses, c'est le corps. Tout y est de nature physique ou chimique, et l'on voit en effet que la main peut servir de boulier compteur, l'œil est construit comme une chambre noire, et l'oreille comme un phonographe. En revanche dans la conscience, tout est ou devient qualité. Mais rien ne se trouve dans la conscience qui n'ait son corrélatif dans le corps. Les faits les plus spirituels sont accompagnés d'émotions, partant de mouvements, partant susceptibles d'être exprimés en langage de mouvements. Le nombre, l'amplitude, la diffusion et la transformation physique et chimique des mouvements, qui sont les facteurs de l'intensité des sensations, mesurables dans l'espace extérieur, et en principe au moins dans le corps lui-même, s'expriment il est vrai dans la conscience par des perceptions non mesurables qu'il ne faut pas confondre avec leur cause, malgré la tendance naturelle que nous y avons. Il n'y a pas de plus ou de moins dans le monde de l'âme. Mais le plus ou le moins qui se trouve dans les conditions physiques de la sensation, peut être indiqué approximativement par le jugement perceptif, que l'éducation apprend à rendre précis.

Ainsi, répétons-le, hors de nous tout est quantité ou censé tel, comme en nous tout est qualité. Eh bien un rapport s'établit entre ces deux catégories, qui varie en rigueur suivant les sens et les sujets, et qui peut atteindre par exemple une précision très considérable dans l'estimation de la hauteur musicale. Certaines personnes peuvent reconnaître la hauteur d'une note, dans le medium de leur voix, à quatre vibrations près. Ce n'est pas que l'oreille les compte, mais qu'importe? l'effet est le même que si elle les comptait inconsciemment. En ce sens il faut revenir à la formule de Leibniz: *musice est mathesis animae nescientis sese computare.* La mesure donc de ce qui nous apparaît comme pure qualité n'est pas interdite, pourvu qu'on se rende compte qu'ici comme partout, le chiffre objectif n'est qu'un symbole approché de la réalité subjective, et que l'on tâche d'évaluer cette approximation. L'énergie et la durée ne se distinguent pas en cela de l'étendue. La vraie séparation est entre le monde physique et le psychique, et le corps met en relation ces deux mondes d'une façon assez étroite pour que nos sens rivalisent parfois de finesse avec des instruments très précis. Quant à la pensée et au langage, ils interprètent la réalité de leur mieux.

S'il est vrai que nous exprimons la durée en fonction de l'espace, il est aussi exact de dire que nous avons commencé par mesurer l'étendue d'après la durée de l'extension du muscle ou du membre qui la parcourt, et que d'autre part nous traduisons à son tour la simultanéité dans un langage qui est nécessairement successif. C'est pourquoi le concept de tempo est dans une grande mesure assimilable à celui de vitesse. En bien des cas il s'agira même d'une vitesse véritable dans le mouvement de certains muscles. L'articulation d'une suite de phonèmes par exemple, surtout celle d'une suite de syllabes uniformes, peut varier en rapidité, sans que la nature et l'amplitude des mouvements ait changé, assez semblable à une marche plus ou moins rapide où la longueur des pas resterait invariable. D'ailleurs malgré ces relations étroites, la vérité est que toutes les tentatives faites pour ramener la durée et l'énergie soit à la qualité, soit à l'espace, ont également échoué.

Concluons que la durée et l'énergie sont, au même titre que l'étendue, des grandeurs objectives, et partant mesurables, impliquées dans nos sensations, plus difficiles à évaluer quand il s'agit de faits internes comme les sentiments et les idées (mais ce n'est pas le cas de la déclamation). Et considérons cette mesure comme un moyen indirect, imparfait, mais intéressant, d'apprécier des changements qualitatifs dans des conditions que nous indiquerons. Nous aurons ainsi réduit l'objection du psychologisme à sa portée légitime, qui est la réserve qu'il convient de faire pour toute mesure en psychologie. Cette portée, au demeurant, doit être encore restreinte lorsqu'il s'agit de certains arts, comme la musique et l'architecture, où des rapports mathématiques définis jouent un rôle considérable. Enfin l'objection tombe tout à fait si l'on ne fait, comme c'est le plus souvent notre cas, que de l'esthétique technique, c'est-à-dire si l'on se contente de soumettre à la mesure les créations objectives de l'art: statues, poëmes, symphonies. Elles s'y prêtent aussi bien que les phénomènes qui font l'objet des sciences. Il n'y a qu'à faire, pour le côté intellectuel de l'art de l'écrivain, une réserve analogue, et si j'ose dire parallèle à celle que demande, parmi les sciences, la psychologie. Nous verrons même que dans les arts de la durée, par un privilège remarquable, la mesure objective de l'œuvre d'art, c'est à savoir ici la mesure du rythme réellement produit, est aussi celle de l'émotion que l'artiste tend à provoquer dans le public. Ici par conséquent l'esthétique technique et l'esthétique pure se rejoignent par-dessus la psychologie.

Nous ne nous laisserons pas arrêter davantage par cette obser-

vation de Kant que les faits de conscience ne se prêtent qu'à une mesure, celle de la durée, et que cette mesure ne saurait aboutir à des lois mathématiques, parce que la durée est une grandeur qui n'a qu'une dimension. D'abord la durée entre ici en-combinaison avec d'autres facteurs, tels que l'énergie, ce qui suffira peut-être un jour à constituer des lois psychologiques qui ne soient pas simplement empiriques. Ensuite et surtout notre objet, répétons-le, n'est pas proprement psychologique. L'ambition de l'esthétique technique n'est pas d'établir des fonctions géométriques. Elle se contente à moins, et par exemple de tables de proportions et de correspondances. A la psychologie ensuite, si elle le peut, d'expliquer par exemple le plaisir qu'auront causé des intervalles de temps égaux ou proportionnels.

Ainsi notre entreprise ne doit point paraître vaine, même aux philosophes. Mais nous avons hâte de quitter le terrain des idées pour celui des faits, d'abord psycho-physiologiques, puis psychologiques.

CHAPITRE II

LES MOUVEMENTS VOLONTAIRES DU CORPS HUMAIN.

Caractères et variétés rythmiques. — Il faut évidemment commencer l'étude générale du rythme par celle des mouvements du corps humain, d'autant que nous y rapportons, comme on verra, tous les autres rythmes par le canal des sensations internes, ou par l'entremise de l'association des idées. Pour le rythme comme pour le reste notre corps est à la fois le premier objet de notre perception et l'intermédiaire obligé avec les autres objets. Mais dans le corps même on peut prendre le rythme, nous l'avons dit, soit à sa naissance, soit dans sa manifestation diffuse, soit dans son effet local et utile. Le premier point ne nous intéresse guère. Entre les deux autres ordres de rythmes il y a des discordances remarquables.

Il en est d'abord d'ordre chronologique. Je ne fais pas tant allusion par là au temps insignifiant et souvent constant que met un ordre émané des centres à être exécuté, qu'aux formes très compliquées que revêt la marche interne de l'énergie, parce qu'elle dépend de l'effet produit par le stimulant sur les diverses pièces d'un organisme très complexe. D'autre part l'effort musculaire et le travail accompli par les muscles ne sont pas nécessairement synchrones, surtout quand on meut des masses inertes dont le déplacement exige des muscles une grande tension sans grande contraction, parce que ces masses ont ensuite une vitesse propre.

Pour ce qui est de l'énergie, abstraction faite de la durée, il y a lieu d'observer que le rendement de la machine humaine, comme celui de toutes les machines, est loin d'être parfait, je dis même chez les individus les plus adroits, les plus exercés et les moins nerveux. Outre la contraction musculaire, ou l'ensemble de con-

tractions musculaires qui est visé par elle, l'innervation détermine des procès physiologiques de toute sorte: de secrétion, de circulation, etc.. La contraction elle-même est essentiellement, comme les physiologistes viennent de l'établir, une réaction chimique, d'ordre analytique, et qui dégage par conséquent de l'énergie sous forme de chaleur, en dehors de celle qui se traduit par la tension des muscles, et par des mouvements plus ou moins amples et utiles. C'est pourquoi la fatigue, tant locale que générale, est un phénomène complexe, une altération à la fois mécanique, chimique, nerveuse et psychologique. Ces phénomènes sont singulièrement atténués par l'habitude, accentués par la dénutrition musculaire, la maladresse et l'inexpérience. Ils sont tantôt accentués, tantôt atténués par la nervosité. Dans des cas de ce genre le rendement de la machine humaine est diminué ou irrégulier. Au reste, dans les conditions normales, sous l'action du stimulant physiologique, sinon de l'artificiel, l'organe tend à la plus grande utilisation possible de l'énergie suivant la loi du moindre effort. Mais alors apparaît un défaut qui est propre à la machine humaine. C'est que l'individu, surtout s'il est nerveux, ne s'inquiète pas assez de la dépense. M. Treves, que je suis le plus souvent dans l'exposé de ces notions, a montré que la proportion du travail utile tendrait à diminuer dans un travail continu, sans l'action d'un mécanisme compensateur, qui est celui de la fonction nerveuse; qu'ainsi un travail libre et bien adapté peut continuer indéfiniment avec un effet utile qui est constant, mais que dans des conditions défavorables survient le surmenage, qui consiste exactement dans une disproportion grave entre la dépense et la mesure de l'effet utile ou jugé tel.

Ainsi, à côté du rythme moteur plus ou moins localisé, il y a une sorte de rythme physiologique général, qui le comprend, mais qui ne coïncide pas avec lui. D'ailleurs cette question, que nous ne pouvions passer sous silence, intéresse le travail plus que l'art, ou bien elle n'en intéresse que l'hygiène, la technique et l'enseignement. Dans l'art en effet, autant que dans le travail, nous ne tenons compte que de l'effet utile, mais plus que dans le travail cet effet peut être impunément hors de toute proportion avec l'effort dépensé. L'exemple pris dans le domaine voisin de la direction et de la coordination des mouvements le fera mieux saisir. Sans doute la physiologie nous apprend que tout mouvement volontaire est saccadé, ou, comme elle dit, tétanique, parce qu'il est dû à une série de stimulants, c'est-à-dire d'impulsions désordonnées. N'empêche que si j'ai appris l'art d'écrire, je serai capable de tracer une ligne sans à-coups; et

même, si je suis bon dessinateur, de tracer une ligne parfaitement droite. De même un bon chanteur saura « filer » parfaitement une note, ce qui est d'ailleurs très difficile et très rare. Le physiologiste et le psychologue, comme le virtuose et le professeur, pourront s'inquiéter de la technique. L'esthéticien et l'auditeur normal ne s'occupent que du résultat. Pour eux peu importent tous les efforts inutiles ou déréglés, toutes les contorsions et les inhibitions, par où l'artiste atteint son but: le but seul, le mouvement local, et le son qu'il produit, sont importants. De même, quand nous lisons l'heure sur une horloge, nous n'avons égard qu'à l'aiguille, et non pas aux rouages internes et complexes qui la meuvent.

Au surplus le rythme moteur lui-même est loin d'être toujours simple. Un mouvement peut mettre en branle plusieurs muscles; à plus forte raison ceci est-il vrai d'un ensemble ou d'une série de mouvements. Une telle série est caractérisée dans le temps, comme nous l'avons dit, par le nombre, la durée et l'énergie des mouvements, mais aussi dans l'espace par leur amplitude et leur direction. La raison d'être de ces diverses modalités paraît aisée à comprendre. Une réaction motrice est sans doute plus ou moins rapide suivant l'utilité d'une réponse plus ou moins prompte au stimulant. Elle varie en énergie suivant la vigueur du sujet, l'importance de la réaction, le poids des organes intéressés. L'amplitude même, et la direction dans l'espace, très variables aussi, ne sont pas sans rapport avec le rythme. Cela est évident pour l'amplitude. Quant à la direction, un psychologue, M. Schneider, a prétendu ramener les divers mouvements à deux formes essentielles ou primitives: les uns seraient centrifuges, ce seraient ceux d'attaque et d'appréhension; les autres, ceux de défense, seraient centripètes. Or ne pourrait-on voir là en même temps l'archétype des deux directions possibles dans la marche de l'énergie, à savoir le rythme croissant et décroissant, et n'aurait-on pas ainsi l'explication du caractère exalté ou exaltant du premier, et déprimé ou déprimant de l'autre? Enfin nos mouvements peuvent être plus ou moins déterminés par des résistances intérieures (telles que le poids des muscles ou des autres parties du corps), ou extérieures (objets, outils, machines, etc.), ou conformés à des sensations (par suite d'une entente collective, d'une convention, artistique ou autre). Il faut ainsi distinguer des rythmes libres, entravés, adaptés, et réglés.

Que si nous passons aux trois facteurs qui forment proprement le rythme, une remarque préalable s'impose, qui est d'ordre psychologique autant que physiologique. On peut dire en effet que dans

les mouvements calmes de notre vie ordinaire le rythme paraît indéterminé, parce que les facteurs en sont très peu marqués, et partant très vaguement perçus. C'est d'abord le cas de la plupart des mouvements involontaires, qu'ils soient réflexes ou automatiques ([1]). Mais c'est aussi celui de la plupart des mouvements volontaires de l'adulte qui, coordonnés d'une façon très précise en vue d'un but, sont peu marqués dans leur nombre, leur énergie, et leur durée. Ni l'un ni l'autre en effet de ces caractères n'a besoin d'y être exactement réglé. En particulier le déploiement de l'énergie, qui est le principal du rythme, y est devenu peu considérable, partant peu sensible. C'est là précisément l'effet de l'indifférence, de l'habitude et de l'automatisme. La marche sur un sol plat et uni, l'écriture surtout, en offrent des exemples frappants. Les mouvements nombreux et délicats que comporte ce dernier travail ont fini par n'être plus distincts : tout sentiment de rythme, et presque toute sensation d'effort y sont abolis. Ce sentiment réapparaît, pour les mouvements involontaires, dans les fortes émotions, pour les volontaires dans tout ce qui ressemble à du travail, avec ou sans outils ou machines, pour peu qu'il soit intense, et que l'habitude, ici encore, n'en ait pas effacé la conscience. Qu'il s'agisse de mouvements isolés comme celui du rabot, ou groupés comme celui de la bêche, le rythme ici, continu ou discontinu, devient net. Il devient même périodique dans le travail collectif, comme celui des scieurs de long. Enfin, plus encore que dans le travail, même collectif, le rythme est toujours sensible dans l'art. L'art est le grand éveilleur, peut-être même aujourd'hui le grand révélateur des rythmes, parce qu'une de ses deux grandes missions est de reconquérir sur l'accoutumance l'émotion, l'autre étant d'y introduire une certaine discipline.

Il est entre les rythmes une dernière distinction, sur quoi nous devons nous arrêter, parce que c'est celle qui nous intéresse le plus. Elle concerne d'abord la durée, mais la marche de l'énergie y est aussi intéressée.

Il faut en effet distinguer les mouvements ordinaires, d'une len-

---

([1]) On donne en physiologie le nom d'automatique au mouvement qui part des centres sans faire intervenir tout un arc nerveux, comme fait le réflexe. Ainsi le centre respiratoire, le bulbe, fonctionnerait automatiquement sous des influences chimiques On ne distingue pas assez de cette acception du mot celle qui est employée par la physiologie générale pour indiquer l'action du métabolisme, celle de la langue vulgaire, qui désigne une régularité machinale, enfin celle de la psychologie, qui répond à l'inconscience, et s'applique surtout aux actes habituels.

teur relative, et les mouvements brusques, et qui tendent à être instantanés. Ceux-ci ne s'emploient guère que dans des occasions, devenues assez rares pour l'homme civilisé, telles que la chasse, l'escrime, ou encore ce jeu qui tient de la chasse et de l'escrime, et par exemple toutes les fois qu'il s'agit soit de se défendre d'un danger subit, soit d'appréhender un mobile, comme une mouche, une balle de tennis, un objet qui tombe, ou indirectement une pièce de gibier. Cette seconde catégorie de mouvements comporte un moment critique, celui où ils atteignent leur but. Dans la première, si le rythme est net, et s'il y a un point critique, c'est plutôt celui du maximum d'énergie. Après avoir fait cette distinction, j'ai eu le plaisir de constater qu'elle avait peut-être un fondement dans l'action même des muscles. D'après M. Richer [1] en effet, cette action, à certain égard, peut revêtir trois formes: 1) Des deux muscles ou groupes de muscles antagonistes, l'un se contracte pendant que l'autre reste passif. C'est un cas très rare, et que nous pouvons négliger. 2) Ils se contractent simultanément, l'un servant d'inhibiteur et de régulateur à l'autre. C'est le type ordinaire des mouvements lents. 3) L'un se contracte pendant que l'autre se relâche. Le mouvement d'un membre, lorsqu'il est de cette sorte que M. Richer appelle balistique, le coup de pied ou le coup de poing, appartient à cette catégorie. Avec ou sans résistance extérieure, il a une durée normale de 10 cs. au plus. Il y a d'abord contraction des muscles « positifs ». Ensuite, à la fin du premier tiers ou de la première moitié du mouvement, le membre continue, par l'effet de la vitesse acquise, cependant que, si le coup est donné dans l'air, les muscles antagonistes à leur tour se contractent automatiquement pour arrêter le membre. Enfin cette contraction elle-même décroît rapidement. D'une façon générale il nous paraît qu'on peut ranger dans cette catégorie tous ces mouvements que nous appellerons explosifs, et qui ont le caractère de coups. Et par exemple ne parle-t-on pas vulgairement de « coup de g... », et en phonétique de « coup de glotte », comme on parle de coup de pied ou de poing? Lorsque le coup est particulièrement accentué, la durée totale est un peu plus grande. La tension préparatoire, et le relâchement final, s'il y en a un, en sont également prolongés, mais la phase médiane de la détente, celle où le mouvement atteint son but, tend toujours à être instantanée.

---

[1] *Traité de physique biologique* par d'Arsonval, etc... Paris 1901. Cité par Stetson, *A motor theory of rhythm...* in *Psychological Review* (1905).

Aux deux catégories que nous venons de distinguer il y a lieu d'en ajouter une troisième, qui participe du caractère des deux autres. En effet les mouvements ordinaires eux-mêmes comportent souvent un instant critique, qui n'est pas nécessairement celui du maximum d'énergie mécanique, encore moins celui du maximum d'effort physiologique, mais qui est ici encore celui où ils atteignent leur but, le point d'aboutissement et d'arrivée. Ce moment, que nous nommerons celui de l'ictus, est privilégié à plusieurs égards, non seulement au point de vue physiologique, mais plus encore au point de vue psychologique, esthétique et social. Nous verrons quel grand rôle il joue pour l'attention, la perception, l'intelligence et la volonté, et que le travail collectif et l'art en tirent le plus grand parti. La présence en est en effet nécessaire dès que le rythme et la répétition ne sont plus libres mais réglés, et sans lui le mètre n'existerait pas. Il peut être marqué par la rencontre d'un obstacle extérieur, l'achèvement de la course d'un muscle, d'un groupe de muscles, ou d'un membre, l'acquisition d'une position relativement stable, ou même la production d'un son. Toutes ces circonstances se rencontrent à peu près réunies, dans la marche, au moment où le talon touche le sol.

Nous n'avons rien de moins dans ce qui précède que le principe des deux grandes variétés du rythme. L'idée du rythme continu nous vient des mouvements ordinaires, celle du rythme discontinu des mouvements explosifs. Les mêmes mouvements au reste, par exemple le déploiement de l'avant-bras, peuvent fort bien revêtir tantôt une forme tantôt l'autre; par où l'on voit que le rythme discontinu est comme un raccourci de l'autre: il l'abrège et le déforme à la fois. Enfin les deux formes de rythme peuvent être unies et comme liées dans une troisième catégorie de mouvements, tels que sont ceux de la marche, et tous les exercices comportant un moment critique qui soit, au moins idéalement, un point indivisible de la durée. Au reste la distinction entre le continu et le discontinu est ici d'ordre psychologique plutôt qu'objectif. Objectivement on a affaire à deux aspects inséparables du rythme. D'une part tout mouvement, même isolé, est explosif, et tout rythme est discontinu, en tant qu'ils rompent le repos. D'autre part tout rythme est continu en tant qu'il constitue un déploiement de l'énergie. Ce n'est jamais qu'une question de proportions, et il faudrait toujours, pour bien faire, parler du rythme *comme* continu et *comme* discontinu.

Ou peut énoncer des lois très simples, très générales et d'ailleurs presque évidentes, touchant les rapports de l'énergie et de la durée dans ces deux formes du rythme. Et d' abord dans l'une et l'autre,

il est rare que la durée commande l'énergie, car l'énergie est déterminée par les circonstances de la réaction motrice, tandis que la durée des mouvements, hors de l'art, est *ad libitum* quand elle ne tend pas à être nulle. C'est donc l'énergie qui commande et entraîne la durée, et nous suivrons toujours dans notre étude cet ordre naturel.

Que si nous distinguons les deux formes du rythme, la loi du discontinu est que la durée relative croît normalement avec l'énergie relative. Il peut y avoir de ce fait des raisons purement physiologiques. Un plus haut degré d'énergie peut exiger une plus grande amplitude de mouvements, ou intéresser un plus grand nombre de muscles. D'autre part la préparation elle-même d'un coup plus accentué requiert une certaine amplitude du mouvement, ce qui explique que, dans une série indéfinie de groupes de trois coups, dont un accentué, l'intervalle qui précède l'accent soit plus long que celui qui le suit. Mais le rapport qui lie l'énergie et la durée relatives peut être aussi dû à des raisons d'ordre psychologique. Quand je veux frapper une suite de coups égaux en durée, et alternativement forts ou faibles, même si je ne les entends pas, et au moins entre certaines limites, le plus fort est aussi plus long. C'est sans doute que l'on prend du temps après l'effort pour se reposer ensuite, surtout si l'effort a été grand. Ou bien, s'il a été faible, on dépasse la mesure de la durée qui lui était normalement nécessaire, de même qu'on tend toujours à exagérer toute sorte de différences, d'énergie, de durée, de grandeurs quelconques, lorsqu'on s'applique à les marquer.

La loi du rythme continu est celle de croissance et de décroissance, où tout phénomène organique et même inorganique est soumis nécessairement. Dans une réaction motrice la courbe de l'énergie comme celle de la vitesse sont normalement celles-là. Le détail en variera d'ailleurs selon les circonstances de la réaction. Il y a intérêt à étudier ce détail dans les conditions particulières de simplicité et de spontanéité qui sont celles des myogrammes. On appelle ainsi les tracés obtenus au moyen de l'excitation électrique d'un muscle isolé, par exemple pris sur une grenouille. Il en est de deux sortes. Dans ceux de la première les contractions du muscle sont dites isométriques, et peuvent l'être en effet dans une certaine mesure, c'est-à-dire qu'on s'efforce de maintenir le muscle à une longueur invariable pour n'en faire varier que la tension. Dans la courbe isotonique au contraire, c'est la vitesse de la contraction qui change. La tension devrait rester invariable. On a montré qu'il n'en était pas tout à fait ainsi. Cela prouve que les deux variations ne se

laissent guère dissocier. Or la courbe isométrique affecte la forme suivante (la courbe isotonique en étant à peu près la symétrique): à partir de l'instant où est intervenu le stimulant, un trait horizontal, une montée courte et peu sensible, une montée rapide, un plateau légèrement infléchi, une longue descente. Le trait horizontal représente le temps nécessaire pour vaincre l'inertie physique et chimique du muscle (s'il y avait lieu il faudrait ajouter l'inertie psychique du sujet), sans parler de l'inertie de l'appareil lui-même. Le reste semble bien appeler une explication finaliste: c'est la difficulté de la mise en train, souvenir de cette inertie, puis la hâte d'arriver au maximum d'énergie, puis l'étalement quand ce maximum est atteint, enfin la détente, plus lente que la tension, parce que la hâte est moindre de revenir à l'état primitif. Or, pour notre part, nous ne sommes point partisan du finalisme en biologie, tant que la biologie n'est pas confondue avec la psychologie comparée. La finalité, c'est-à-dire la connaissance, consciente ou non, de la causalité, ne doit apparaître qu'avec le système nerveux, le mécanisme pouvant d'ailleurs revêtir, comme il fait dans l'instinct, l'apparence de la finalité. Mais ici l'explication paraît très simple: le muscle d'un animal mort doit conserver les habitudes de la vie. S'il en est ainsi, n'y a-t-il pas lieu de supposer que le stimulant physiologique ou volitif agit normalement comme l'artificiel?

Rythme moteur et rythme sonore. — Nous n'avons jusqu'ici considéré que les mouvements humains, en faisant abstraction de leurs effets sensoriels, et particulièrement sonores. Or, pas plus qu'entre le rythme diffus et le moteur, il n'y a concordance exacte, pour le nombre, l'énergie et la durée, entre le moteur et le sonore. La question n'a guère occupé que les musicologues. Elle paraît les avoir embarrassés parce qu'ils ne l'ont posée ni dans ses vrais termes ni dans toute son étendue. Elle regarde surtout les débuts de séries sonores décroissants, les fins croissantes, qui paraissent les uns et les autres contraires à la loi du rythme continu, et les pauses apparentes, qui ne répondent point du tout à des repos.

Négligeons pour simplifier le rôle de l'outil ou de l'instrument qui peuvent s'insérer entre le début du mouvement et celui de la sensation. Il est clair qu'un levier ne cèdera, qu'un marteau de piano ne frappera la corde, qu'à partir du moment où un certain degré de pression aura été exercé sur l'un ou sur l'autre. Souvent même, comme au piano et sur l'enclume, un son unique sera l'effet de deux ou plusieurs mouvements. Négligeons aussi le cas des terminaisons croissantes, qui est l'inverse des débuts décroissants.

Quant à ceux-ci, Wetsphal se contente de les appeler procatalectiques. C' est étendre indûment à la généralité des rythmes sonores une notion propre à certains groupes rythmiques que j'oserai nommer interchangeables par convention : un vers n' est procatalectique que relativement au type du vers complet. M.r H. Riemann voit plutôt dans une mesure initiale décroissante une anacruse que précède une sorte de prélude en sforzando. Cette conception étrange et arbitraire a surtout le tort de défigurer la marche dynamique de ce qu'on traite ici d'anacruse. Pour notre part nous pourrions observer qu'objectivement tout début sonore est croissant, si le vrai point de vue n'était ici celui de la psycho-physiologie. A cet égard les débuts décroissants échappent à la loi du rythme continu, tout simplement parce qu'il s'y agit de rythme discontinu. Un accent initial en effet est produit par ce que nous appelions un coup. On peut d'ailleurs étendre cette observation à tout début tant soit peu net et brusque, et même à tout début sonore sans exception. Jamais en effet l'énergie sonore ne débute à 0. Tout son produit par la volonté humaine, outre le mouvement dont il est contemporain, en suppose un au moins de préparation. Une danse fidèle les reproduira tous les deux. Le premier même est le seul nécessaire. De là vient que, même dans les phrases les plus liées, dans les mélodies les plus « portées », le début des syllabes et des notes garde la plus grande importance. Les rythmes collectifs et artistiques, nous l'avons dit, ont d'abord et surtout besoin de discontinuité.

Quant aux pauses, on en trouvera dans l'ouvrage de M. Riemann : *Dynamik und Agogik*, une théorie fort ingénieuse, mais qui a encore le tort de confondre les choses et les termes de l'art avec ceux de la physiologie. M. Riemann par exemple déclare absurde le concept de pause initiale. Il a raison si l'on prend le mot dans son sens propre, qui est celui de suspension de l'effort. Mais alors pourquoi admettre des pauses finales? Que si, avec la métrique, l'on entend par pause toute sorte de silences, nous venons de voir qu'il y a des préparations silencieuses du mouvement. D'autre part M. Riemann attribue aux pauses de la musique une valeur dynamique algébriquement négative. Il me paraît que cette valeur est tout simplement nulle. En revanche elle sera bel et bien positive, ailleurs que dans la musique, pour ce que j'ai appelé les pauses apparentes. J'entends par là des mouvements qui n'ont pas d'effet sensoriel, ou encore des états de tension qui ne comportent que des mouvements imperceptibles. Un ouvrier ne fait proprement de pause que lorsqu'il lâche son outil. Il y aurait d'ailleurs toute sorte

de variétés à distinguer selon la nature des mouvements et des pauses, et nous verrons que le problème est assez compliqué pour la voix. Il faut aussi, dans la musique et ailleurs, mettre à part le cas du staccato. Le son ou la série de sons très brefs à quoi l'on applique ce nom sont produits par des coups plus ou moins secs. En série ces coups comportent un aller et retour, entre quoi, si le tempo est lent, peut s'insérer un repos véritable. Le staccato, en musique, a dû naître de l'usage des instruments à percussion. Il semble qu'on dût le réserver à ceux qui n' ont qu' une note. Il est paradoxal qu'il imite la mélodie du chant et le rythme du langage. Nous sommes ici comme à la limite extrême de la discontinuité recherchée par les arts. D'ailleurs l'esprit rétablit invinciblement la continuité mélodique, qui est même exprimée parfois par une signe paradoxal de liaison sur les passages détachés.

Répétitions. — A en croire Spencer, tout mouvement, humain ou autre, serait « rythmé ». Au sens où je prends le mot rythme, on aura maintenant compris que c'est là une tautologie. Mais Spencer emploie le langage courant. Dans le nôtre sa proposition se traduirait ainsi : tout rythme présente des alternances ou des répétitions. Cette vérité-là, en revanche, ressemble fort à un truisme. Elle signifie simplement, comme Spencer d'ailleurs l'explique, que la réalité n'offre jamais d'exemple pur d'un mouvement uniforme ou uniformément accéléré, pas plus qu'elle ne présente une forme géométrique parfaite. La courbe de l'énergie n'est jamais une droite. Est-ce à dire que cette courbe présente toujours des ondulations régulières ? Bien que la répétition exacte se rencontre souvent, comme par exemple dans les mouvements vibratoires, elle n'est pas partout, et Spencer lui-même se borne à la supposer, pour des raisons mécaniques, sous la complexité de « rythmes » interférents [1]. Pour nous en tenir aux mouvements du corps humain, ici encore il faut se borner à constater qu'un grand nombre d'entre eux sont répétés et périodiques. Le plus souvent d'ailleurs il s'agit, en dehors de l'art et du travail, de mouvements volontaires mais à-demi inconscients comme la marche, ou bien de mouvements involontaires comme ceux du cœur, ou ceux de ces grandes émotions où la

---

[1] J'ai lu dans un ouvrage au moins de physiologie qu'une cause unique et constante pouvait avoir des effets alternants et périodiques. On y citait l'exemple des blés qui ondulent sous le vent. Qui ne voit que la cause de cette ondulation est à chercher à la fois dans les alternances du vent et dans l'élasticité des tiges ?

décharge nerveuse affecte successivement un muscle et son antagoniste. Mais il faut reconnaître que la tendance des mouvements à l'alternance périodique a des racines profondes dans le métabolisme à la fois matériel et dynamique des cellules vivantes, dont on pourra, si l'on veut, rattacher le « rythme » au « rythme universel » de Spencer ou d'Aristote. Voici, à cet égard, ce qui doit se passer dans l'organisme. Dans l'état normal d'équilibre, le procès métabolique est autonome, et déjà périodique. S'il intervient un stimulant exceptionnel, la désassimilation augmente, entraînant une perte d'énergie, une diminution de la faculté de se détériorer, et par suite de l'excitabilité, et produisant même de l'intoxication, tous phénomènes qui caractérisent la fatigue. Cependant, par un mécanisme de défense, la désassimilation provoque spontanément des procès compensatoires d'assimilation, surtout à la faveur des pauses, quand il y en a; parfois même cette récupération est plus grande que la perte subie. C'est ainsi que l'activité alternante se défend contre la fatigue. A cette cause très générale de répétition s'en ajoutent d'autres. D'abord la symétrie anatomique: c'est elle qui fait par exemple que la marche est un mouvement pendulaire des jambes et des bras. Ensuite l'économie d'effort nerveux et mental: la marche sur un sol uni se produit sans renouvellement de délibérations et de décisions, au point qu'elle finit par devenir presque involontaire, partant presque inconsciente.

Les rythmes répétés, en effet, deviennent inconscients plus aisément encore que les autres, car la répétition fait naître l'habitude, qui est elle-même une sorte de répétition à intervalles. La périodicité favorise particulièrement la formation d'une habitude qui, à son tour facilite le mouvement, périodique ou non. Ainsi, pour acquérir une technique, il est bon sans doute que les muscles soient nourris, déliés et assouplis, et si M. Jaques-Dalcroze pouvait nous dire que les Anglais et les Suédois s'initiaient plus rapidement que les autres à sa gymnastique rythmique, c'est apparemment parce qu'ils sont rompus depuis plusieurs générations aux exercices physiques de toute sorte. Mais il est meilleur encore que, au moins à l'origine, ces mouvements soient tous rigoureusement métriques, ou, comme on dit, automatiques, et c'est ce que M. Jaques-Dalcroze lui-même a fort bien compris. Toute technique, artistique ou autre, repose ainsi sur une substruction d'habitudes dues aux répétitions.

Le travail des métiers offre bien des cas d'alternance périodique, par exemple quand il exige un aller et retour de la main, du bras ou du pied. On trouve ici très nettement le retour périodique du

temps fort et son alternance avec le faible. Nous avons indiqué les avantages de cette répétition pour le travailleur. Quant à la détermination de ses modalités, et particulièrement de son tempo, M. Treves a pu établir la grande loi que voici : le travail périodique spontané, c'est-à-dire celui dont le rythme, le tempo et les pauses, celles-ci tant dans leur fréquence que dans leur durée, sont spontanément adaptés par un sujet normal à ses propres forces et aux exigences extérieures, prévues elles-mêmes pour un tel sujet, ce travail-là peut être continué indéfiniment, et c'est aussi le plus productif. La périodicité en répond en effet à la dépense minima d'énergie matérielle, et j'ose ajouter d'énergie émotionnelle de l'individu.

Au reste il s'en faut que les conditions de l'art soient de tout point semblables à celles de la vie ordinaire ou du travail des artisans. Sans doute les arts de la durée, pour ne parler que de ceux-là, connaissent la répétition sous toutes ses formes, et à tous ses degrés d'exactitude et de complexité. Une alternance plus ou moins exacte de l'énergie, par exemple, y est inévitable. Cette alternance imparfaite sert même de fondement aux versifications accentuelles, et entre pour une grande part dans les autres. La périodicité s' y rencontre aussi, par exemple dans le mètre uniforme. Mais si la répétition joue un rôle très considérable dans tous les arts de la durée, il faut dire d'abord que ce rôle est plus ou moins grand dans chacun de ces arts, selon l'importance respective qu'y ont le rythme et la matière rythmique : elle occupe une place énorme dans la danse, encore très grande dans la musique, et moindre dans le discours déclamé. D'autre part le tempo et le rythme, qu'on veuille bien y prendre garde, ne se présentent pas de la même façon pour l'interprète d'une œuvre d'art que pour un ouvrier. Non seulement un diseur de vers devra se plier aux lois de la versification, comme l'ouvrier aux exigences de son outil ou de sa machine, mais il devra aussi emboîter le pas derrière l' auteur, prendre l' allure qui lui est imposée, le suivre dans le dédale de ses émotions. Il lui est impossible de choisir un tempo uniforme et qui lui convienne. Nous aurons à revenir là-dessus, et à montrer que les répétitions de l'art, qui en offre beaucoup, ne sont plus que dans une faible mesure l'effet inconscient de l'habitude et de la paresse, mais qu'elles sont plutôt voulues et perçues. Sur des fondements organiques l'art ici dresse un édifice intellectuel.

En particulier il fait usage d'un genre de répétition toute mentale et même idéale, qu'il faut mettre à part, et qui mérite à peine

ce nom. Nous voulons parler de l'isochronisme du temps premier et du pied. La division isochrone de la durée, bien qu'elle ait peut-être une origine organique, est essentiellement d'ordre intellectuel. La marche en offre un exemple, mais non conscient ni rythmé. D'autre part beaucoup de travaux, nous l'avons dit, présentent un rythme alternant et périodique, mais il leur manque, pour qu' il y ait mètre, le sentiment au moins de cet isochronisme. Il est l' essentiel du mètre, et le mètre est l'œuvre de l'esprit.

Le rythme phonateur. — Que dirons-nous cependant des mouvements de la voix? La parole est due à une action concertée des divers muscles de l'organe phonateur, action dont l'effet est très sensible sur la colonne d'air parlante, tout écoulement et tout mouvement vibratoire étant particulièrement sujets à des influences rythmiques et périodiques. Le rythme phonateur se distingue par plusieurs traits remarquables de celui des autres mouvements volontaires. Et d'abord, précisément dans sa résultante sonore, il peut atteindre à une délicatesse que seuls parmi les mouvements humains ceux des doigts possèdent, et encore dans des circonstances exceptionnelles, par exemple chez un violoniste, à l'imitation de la voix, et avec l'aide d'un instrument. Ce n'est pas à dire que ce rythme, j'entends même le sonore, soit toujours très sensible et très net. Il est trop passé en habitude. Au reste il y a ici toute sorte de distinctions à faire, selon les mouvements et les séries considérés, les langues, les genres de diction et les sujets parlants. On ne perçoit jamais le rythme dans le cours d'un phonème unique, s'il est bref, bien que l'émission s'en décompose déjà en une série de mouvements, pas plus que l'on ne perçoit le rythme qu'on produit en écrivant rapidement une lettre de l'alphabet. Même dans le discours suivi le rythme peut être peu apparent. Ainsi, dans la conversation française, quand elle est calme, on ne le perçoit guère davantage que dans l'écriture cursive: c'est tout au plus si l'on observera des intonations et des cadences mélodiques. Mais il est des natures ou des races chez qui le « geste phonétique » peut être marqué, comme par ailleurs le geste moteur. Enfin, ici encore, l'art, par exemple l'emphase de la déclamation, réveille pour ses fins propres les rythmes endormis.

D'autre part pour nous en tenir à son aspect moteur, qui nous intéresse ici davantage, le rythme de la voix est à peu près complètement libre. Le poids des organes lui-même, insignifiant pour les muscles du larynx, est plutôt une aide qu'un obstacle pour ceux de la bouche et de la poitrine. Il n'y a guère ici de résistance que

celle de l'atmosphère. Seulement les mouvements de la voix, au lieu d'être, comme les autres, en rapport indirect avec la respiration, ils l'intéressent directement: les séries rythmiques, réduites au seul cours de l'expiration, sont limitées par la nécessité de reprendre haleine, qui constitue une sorte de travail de remise en place, et le rythme volontaire se surajoute ici pour le troubler au rythme respiratoire, qui est automatique ([1]).

Ces mouvements peuvent présenter toute sorte de répétitions. En particulier, sauf les cas d'hiatus, la syllabation comporte une répétition imparfaite dans ce mouvement d'ouverture qu'exige l'émission de la voyelle. Cependant l'organe de la voix est très agile. Les mouvements, répétés à de brefs intervalles, en sont de ceux qui donnent l'impression d'un tempo, et le tempo y est plus souple que dans la marche. D'ailleurs, en même temps que très rapides, ils sont parmi les plus complexes qui soient, les plus embrouillés dans leur concordance et leur succession, les plus variés et nuancés dans leur force, leur vitesse et leur direction, les plus inégaux pour la pression de l'air et l'énergie sonore qu'ils produisent, selon qu'on mesure cette pression et cette énergie dans la trachée, à la glotte, dans la bouche, dans le nez, ou au sortir de la bouche ou du nez. Enfin ils offrent un exemple remarquable de disproportion entre l'énergie motrice et la sonore. Nous pouvons dépenser le même effort expirateur pour prononcer un *a* et un *ou*: à cause de la forme différente qu' affecte dans les deux cas le pavillon de l'instrument que nous employons, je veux dire la bouche, le degré de l'énergie, d'un son à l'autre, sera très différent. D'ailleurs cette différence, très sensible à l'attention volontaire, échappe à la perception ordinaire, par le fait de l'habitude et de l'association des idées. Pour toutes ces raisons les mouvements phonateurs sont par plusieurs côtés parmi les plus obscurs, quoique d'ailleurs les plus étudiés. Trois groupes de muscles, dont chacun a une action compliquée, y agissent d'une façon à-demi indépendante à-demi synergique: les muscles expirateurs, ceux de la glotte et ceux des organes sus-glottiques. Les deux derniers groupes interviennent dans l'articulation. Les deux premiers concourent à l'expiration. Ici se fait d'ailleurs une dissociation de l'intensité et de la hauteur, et l'on n'est encore fixé, ni au point de vue physiologique, ni au

---

([1]) Le rythme automatique de la voix devrait être sans doute étudié dans le bâillement grave et prolongé, et surtout dans le sommeil sonore, si on les pouvait surprendre dans leur spontanéité. Une telle étude ne manquerait pas d'intérêt pour notre sujet.

physique, ni sur la production de ces deux qualités, ni sur leur rapport, pour ne rien dire du timbre, qui ne nous intéresse pas directement. Et le rythme du discours dépend de tous ces facteurs!

Ce rythme réunit d'une façon particulièrement étroite les caractères de la continuité et de la discontinuité, comme la marche et le jeu du violon, ou mieux encore comme celui d'une cornemuse dont l'outre se vide pendant qu'on ouvre des trous. D'une part un membre, une période, peuvent être envisagés, du point de vue moteur et psychologique, sinon du sonore, comme un flux où l'énergie ne cesse de varier progressivement. D'autre part l'expiration elle-même est coupée par des occlusions et des inspirations. Et surtout nul mouvement n'est plus discontinu que ceux de l'articulation, puisque l'ouverture et la fermeture de la glotte et des organes sus-glottiques durent au plus 2 ou 3 cs.. Aussi la phonation offre-t'elle particulièrement prise à la numération des éléments, au mètre, et à l'entente collective.

Les deux formes du rythme phonateur, la continue et la discontinue, sont régies chacune par une loi, qui est un cas particulier de celles que nous énoncions plus haut. La première loi, qui regarde le rythme continu, a surtout été mise en lumière par Mr H. Riemann, sous une forme un peu différente, et pour la musique seulement. Cet auteur ne voit guère que discontinuité dans le discours. Mais le rythme continu de la musique ne provient-il pas lui-même de celui du discours, qu'il n'a fait qu'accuser? Pour les deux techniques également, cette loi pourrait s'énoncer comme il suit:

Dans un mouvement phonateur unique l'énergie, dans une série close d'éléments du rythme phonateur (notes ou syllabes), l'énergie absolue, le tempo, et peut-être même le nombre tendent à suivre une marche croissante puis décroissante.

La première proposition, qui est d'ailleurs évidente, est vérifiée dans nos tracés pour le développement des voyelles. La seconde, plus obscure, concerne tous les fragments mélodiques ascendants-descendants, et surtout la phrase et la période énonciatives. Au demeurant le concept de syllabes sera éclairci dans notre IIe partie. Celui de série close est malaisé à définir, et ne se peut guère qu'illustrer par l'exemple que nous venons d'en donner. Il est d'ordre psychologique plus que physiologique, puisque les pauses qui coupent la série non seulement ne rompent pas la marche du rythme, mais encore y participent elles-mêmes. C'est à croire qu'une série de mouvements particulièrement libres et uniformes, comme le sont ceux du langage, peut, dans des circonstances favorables, former pour la conscience du parleur comme un mouvement unique où

l'énergie tend d'abord vers un sommet, puis en redescend. Voilà pour l'énergie. D'autre part, nous l'avons dit, ces séries sont de celles où l'on introduit un tempo, au sens propre du mot, qui est voisin de celui de vitesse, et le tempo, y jouant précisément le rôle que joue la vitesse dans un mouvement unique, peut en imiter la variation. Que si enfin tempo, énergie absolue, et nombre varient dans le même sens, cela tient sans doute à ce que l'énergie se dépense volontiers sous plusieurs formes à la fois. Il est d'ailleurs difficile d'établir une relation précise et fixe entre ces variables.

La loi qui régit le rythme phonateur et musical en tant que discontinu est plus claire. Elle peut s'énoncer ainsi :

Dans une série liée de mouvements phonateurs la durée et l'énergie relatives varient dans le même sens.

Les mouvements sont ici les phonèmes. La série est simplement comprise entre deux pauses. Ici encore une des variables, l'énergie, échappe trop à la mesure, et sa relation avec l'autre, la durée, est trop incertaine et peut-être trop flottante, pour qu'on cherche à la déterminer avec une exactitude mathématique. La loi concerne les accents de toute sorte : les rythmiques, normaux ou expressifs, et le métrique. Au reste tous ces accents obéissent aussi à la première loi, au moins objectivement. Quand ils sont très marqués le rythme continu y devient même perceptible, et peut s'étendre sur plusieurs phonèmes à la suite.

Bien que les deux formes de rythme soient inséparables, il faut se garder de fondre nos deux lois en une loi unique. D'abord l'objet en est différent : il n'y a pas de rapport nécessaire entre l'accroissement de l'énergie ou de la durée absolues, et les variations de l'énergie ou de la durée relatives. Ensuite les deux causes, qu'on y prenne garde, peuvent avoir un effet contraire. A supposer par exemple que l'énergie relative et l'absolue augmentassent de concert sur un élément donné, l'énergie relative tendrait à en prolonger la durée, l'autre, qui accélère le tempo, à l'abréger.

Nos deux lois s'appliquent aussi à la hauteur musicale, soit qu' on la regarde comme une partie intégrante de l'énergie, soit qu' on la considère en dehors du rythme. Schopenhauer expliquait la marche ordinaire des mélodies, qui s'élèvent au-dessus de la tonique pour y retomber, comme l'expression du désir éveillé puis satisfait. Et c'est par rapport à ce mouvement du motif que Mr H. Riemann considère les variations du tempo et de l'énergie absolue. Son observation peut s'étendre au rythme discontinu : les sauts en hauteur appellent un accent. Et tout ceci est encore vrai du langage.

On verra dans notre chapitre sur l'Énergie, que la hauteur, au moins dans ses grandes lignes, suit les variations de l'énergie, et cette fois de la relative autant que de l'absolue. La pluralité des formes que revêt simultanément l'énergie, en particulier cette sorte de partage qui s'effectue entre la hauteur et l'intensité, se rencontrent d'ailleurs même dans le monde de la matière : hauteur et énergie par exemple croissent de concert dans les sirènes et dans certains tuyaux sonores. Ce n'est pas que les deux choses ne puissent se dissocier. Mais bien des exceptions ne sont qu'apparentes. Ainsi lorsque, après avoir chanté dans le medium ou le haut de sa voix, un chanteur descend aux notes très basses, il les ralentit en effet, et c'est là un des cas les plus fréquents de cette combinaison exceptionnelle qu'est le crescendo-ritardando. Mais qu'on y regarde de près. Ce n'est pas le tempo ici qui est retardé, c'est plutôt qu'il faut un effort particulier pour émettre chacune de ces notes, et qui augmente avec la profondeur de chacune d'elles. En d'autres termes la première loi du rythme n'est ici violée qu'en apparence, et c'est à la seconde qu'on obéit.

Que deviennent cependant l'une et l'autre dans l'art ? Elles y sont d'abord plus marquées, et observées avec une régularité voulue. Le rythme continu, nous l'avons dit, est plus apparent dans la musique. On trouvera par exemple des variations de tempo d'une régularité remarquable dans la romance du P. Martini que nous analyserons à l'App. II. Mais j'en ai relevé de pareilles dans ma déclamation. D'autre part quelques détails des myogrammes se rencontrent normalement dans les deux arts. Et d'abord le temps de réaction (1) est inévitable. Ensuite on retrouve parfois la difficulté de la mise en train, très souvent l'étalement au sommet, et toujours un retard final. Bien plus l'accroissement progressif de la montée et le retard de la descente s'observent avec une netteté remarquable dans les alexandrins schématiques que nous analyserons quand nous parlerons de la période, et dans des vers réels qui forment période, tant français qu'italiens.

La loi du rythme discontinu est plus manifeste encore, et dans les deux arts également. D'une part les grandes valeurs coïncident généralement avec les accents normaux. D'autre part un accent de n'importe quelle espèce entraîne toujours une légère prolongation du mouvement affecté.

---

(1) J'emploie l'expression courante, encore qu'elle prêtât à la critique.

Mais si l'art, et surtout la musique, accusent et précisent sous ses deux formes le rythme des mouvements humains, d' un autre côté ils tendent à s'affranchir expressément de nos deux lois. Nous verrons dans la déclamation française elle-même la durée s'émanciper dans une certaine mesure de l'énergie. Mais ici encore le fait est surtout marqué dans la musique. D'abord les instruments offrent une tentation naturelle de faire des traits non « expressifs », c'est-à-dire de ne pas respecter les deux lois du rythme phonateur. Ensuite toute musique viole expressément ces lois quand elle est à la recherche d'un effet particulier comme le crescendo-ritardando. Enfin et surtout la gamme établit une discontinuité conventionnelle dans les successions de hauteur, et le mètre tend à un isochronisme qui brise la proportion entre l'énergie et la durée, et qui impose à l'expression naturelle du sentiment une rigueur et une uniformité de convention.

CHAPITRE III

LA PERCEPTION DU RYTHME.

La psychologie du rythme soulève deux ordres de questions.

Et d'abord, pour les rythmes de toute sorte, je veux dire tant ceux de nos propres mouvements que ceux qui sont produits à l'extérieur de notre corps, quels sont les organes, les modalités et les conditions de la perception ?

D'autre part, en dehors des rythmes clairement perçus dont nous nous serons ainsi occupés, n'y a t-il pas des rapports plus obscurs qui lient les rythmes de source extérieure et nos divers rythmes intérieurs, ou ceux-ci entre eux ?

Enfin une troisième question se rattache étroitement à celle de la perception du rythme et surtout du mètre, c'est celle de l'évaluation du tempo.

I

Perception de l'énergie et de la durée. — Il faut commencer par séparer l'étude de la perception des trois facteurs constitutifs du rythme, et particulièrement de l'énergie et de la durée. Nous rappellerons sommairement les discussions qui ont eu lieu sur l'instrument de cette double perception, et sur la nature de ces deux caractères communs à toutes les sensations, puis les résultats de la recherche expérimentale touchant le degré de leur exactitude. Nous aurons ensuite à examiner, dans son application particulière aux mouvements phonateurs, la perception synthétique du rythme, qui n'est le plus souvent décomposable que par abstraction.

Il n'y a presque rien à dire du troisième facteur, le nombre, sinon qu'il est, celui-là, très aisément détachable. L'intuition du nombre des éléments se fait de la façon et avec l'approximation que nous

dirons au début de notre chapitre sur le Syllabisme. Signalons dès à présent que, dans des conditions favorables, on peut arriver d'après M. Bolton à grouper 8 impressions sonores au maximum, et que ce chiffre s'étend à 40 d'après M. Wundt, si on introduit des divisions dans le groupe, au moyen des degrés divers de l'énergie.

Le sentiment de l'énergie appartient d'abord au sens musculaire. Nous verrons bientôt d'ailleurs que cette sensibilité joue aussi un grand rôle dans la perception de la durée, et nous aurons à signaler plus tard qu'elle ne doit pas être complètement absente même de la perception des rythmes extérieurs.

L'existence du sens musculaire est encore contestée par quelques très rares psychologues. Il semble pourtant qu'il ne puisse y avoir de doute sur la réalité de ce sens, à aucun point de vue: anatomique, physiologique, psychologique, ni génétique. Si on la nie encore quelquefois, ce n'est pas apparemment parce que dans la plupart des cas les sensations de cet ordre échappent à l'attention, comme il arrive à toutes les autres, c'est parce qu'elles sont sourdes et diffuses, ce qui s'explique par le caractère habituel et subconscient de la coordination musculaire. En effet la plupart des sensations musculaires, sans être purement affectives (aucune sensation n'a ce caractère exclusif), sont complexes et confuses, et arrivent à peine à revêtir les caractères de la perception: extériorisation, localisation, association avec les sensations claires appartenant à des sens plus évolués. D'autre part l'expression de sens musculaire, quoique consacrée par l'usage, est impropre, parce que les sensations dont il s'agit sont à la fois musculaires, tendineuses et articulaires. D'après M. Goldscheider, pour le poids elles ont leur siège dans les muscles qui sont « distendus », pour la résistance et le frottement dans les surfaces articulaires, lesquelles sont plus ou moins sensibles, suivant que les articulations sont plus ou moins capables de mouvements amples et rapides.

Le sentiment de l'énergie dans l'effort musculaire a son siège dans les muscles et les tendons. Telle est du moins l'opinion de M. W. James et de la nouvelle école. Il m'a toujours paru pour ma part que la sensation de l'effort musculaire devait être afférente comme les autres, et varier selon la nature, l'importance, le nombre et la contraction des muscles intéressés. Une école plus classique cependant, et qui est surtout représentée par M. Münsterberg, soutient que nous avons le sentiment direct de l'intensité des phénomènes chimiques qui se produisent dans les centres au moment

de l'innervation. Cette sensation acquerrait ainsi un caractère privilégié. Elle se distinguerait même de celle de la fatigue, qui est périphérique et d'abord locale. Quoi qu'il en soit, la perception de l'énergie a passé des sens internes aux externes, comme nous verrons qu'il en a été pour la durée, mais en se dédoublant: on distingue en effet pour la vue et l'ouïe deux facteurs d'énergie, d'une part l'intensité, d'autre part la hauteur musicale et la couleur.

La première de ces perceptions est beaucoup moins précise que l'autre. Il n'y a pas lieu de nous étendre sur le seuil absolu, ni celui de différence, sur le maximum, la moyenne et les erreurs dans l'évaluation des diverses intensités. Bornons-nous à dire que pour l'effort musculaire on est sensible, d'après Fechner, entre de certaines limites, à une différence de 1/17, pour deux sons d'intensité moyenne et de même hauteur, à une différence de 1/3.

Au surplus l'énergie sonore admet toutes sortes de substituts, comme la durée et la hauteur, à quoi elle est d'ordinaire associée et qui pour cette raison prennent son aspect dans la conscience. D'autres fois, par exemple dans le staccato, dans les notes très basses, et même dans toute sorte de variations brusques, le sentiment de l'énergie mécanique sera, grâce à l'association des idées, provoqué chez l'auditeur par celui de cet effort musculaire, nerveux ou mental dout elle est la forme normale, comme on en verra des exemples dans l'App. II à propos des accélérations. Enfin l'énergie peut être purement subjective et imaginée, soit à la place où on est accoutumé à la voir (l'habitude produit donc ici les mêmes effets que produisait tantôt la surprise), comme on le verra pour l'accent des mots, soit même à une place quelconque au gré du souvenir, comme on va le voir dans l'illusion du rythme.

L'origine de notre perception de la durée, quoique plus étudiée, n'est pas plus claire que celle du sens de l'énergie. La psychologie se partage ici entre deux tendances que l'on voit parfois confondues. L'une est de faire du sentiment de la durée l'attribut du sens musculaire trop exclusivement (ici ce sont plutôt les articulations qui seraient en jeu). L'autre est d'invoquer l'attention. Mais il y a là une équivoque. S'il s'agit d'une durée perçue plus ou moins confusément, aucun fait de conscience, même sans attention, n'est dépourvu de cette perception. Que s'il est question du sentiment de la durée abstraite, il implique l'usage non seulement de l'attention spontanée, à laquelle on songe dans cette théorie, mais de la volontaire. En dehors de ces deux doctrines principales, celle de M. W. James, trop exclusive elle aussi, rattache la perception de

la durée à l'effacement et au chevauchement des images. Il y a une théorie des signes temporaux qualitatifs de M. Lipps, et une autre des signes émotifs de M. Wundt, qui me paraissent expliquer *obscurum per obscurius*. Enfin entre la première de ces théories, plus psycho-physiologique, et les autres, plus proprement psychologiques, on peut placer la doctrine éclectique de M. Münsterberg, qui explique la perception de la durée, selon la longueur des intervalles, par l'effacement des images, par la tension des muscles de l'oreille et de l'œil, et par le rythme respiratoire, en insistant particulièrement sur le rôle de ce dernier facteur, qui certainement n'est pas négligeable, un grand nombre d'expériences l'ont démontré, mais qui est loin d'avoir l'importance que lui attribue cet auteur, sur la foi d'expériences qui ont été généralement contestées.

Puisque ce sont là toutes doctrines explicatives et hypothétiques, nous ne voyons pas pourquoi l'on ne s'en tiendrait point d'une part à la constatation que la perception de l'énergie et de la durée est primitive et commune à tous les sens, y compris le sens intime, et d'un autre côté, pour faire la part de chacun d'eux, au point de vue génétique. Aprés la sensibilité protoplasmique, une sensibilité musculaire doit apparaître, par exemple dans l'hydre d'eau douce [1], avec les premières cellules musculaires. De là dérivent par voie de spécification progressive les diverses sensibilités endodermiques et exodermiques. Ainsi la perception de l'énergie appartiendrait d'abord au « tact interne » et externe, puis elle passerait aux autres sens et aux sentiments plus évolués. La perception de la durée, après avoir été aussi l'affaire de la sensibilité musculaire, s'étendrait aux autres sens, et enfin aux représentations internes, de même que celle de l'espace relève successivement du tact, puis de la vue. Quant au rapport entre ces trois perceptions, nous croirions volontiers pour notre part que le sentiment de la durée, par le moyen du rythme discontinu, s'est dégagé de celui de l'énergie, avec quoi il était d'abord confondu, et nous concèderions à M. Bergson que la mesure spatiale de la durée a dû être pour beaucoup dans ce progrès. Ceci expliquerait que le sentiment de la durée, après avoir participé de l'indétermination de celui de l'énergie, tend à prendre la précision de l'espace en s'y associant. Les sensations motrices ne doivent

[1] C'est un coelentéré, c'est-à-dire qu'elle appartient à la classe d'animaux les plus simples, après les protozoaires. Ceux-ci sont doués de mouvements, mais les plantes elles-mêmes en sont parfois susceptibles.

être que des sensations musculaires et spatiales confondues. Nous aurons plus loin occasion de parler des images motrices. Quant aux sensations de la nutrition *sensu lato*, qui sont de nature chimique, comme les contractions et les sensations d'origine musculaire sont physico-chimiques, elles deviennent sans doute, par voie de différenciation progressive, les sensations viscérales, celles du goût, et de l'odorat. Cependant, au fur et à mesure, doit s'établir, en même temps que des corrélations variables entre les divers domaines sensoriels, une sorte de table de correspondance et d'équivalence entre les diverses durées: viscérale, musculaire, tactile, auditive et visuelle, comme celle, qui a été plus étudiée, des espaces visuel et tactile. Enfin la comparaison incessante des données spontanées de la conscience avec des mesures naturelles ou conventionelles tend, comme nous le verrons plus loin, à uniformiser et pour ainsi dire à socialiser sinon le sentiment de l'énergie, au moins celui de l'étendue et de la durée.

Ce dernier sentiment est plus précis que celui de l'énergie. La plus petite durée perceptible, d'après des expériences faites sur les durées des sons, serait de 1/500 de seconde. Mais alors on n'entend guère qu'un crépitement. Disons, pour que les sons apparaissent distincts, de 1/50 à 1 80. La plus grande, sans intervention de la mémoire, de 5 s.. La plus petite différence, dans les limites d'un tiers de seconde à 4 ou 5 secondes, de 1/60 (W. James), de 1 10 à 1/16 (Thorkelson), 1/20 (Wirth), ou 1/30 (Ebbinghaus). Les erreurs varient de 1/8 à 1/3. Nous tendrions à surestimer les durées brèves et à sous-estimer les longues. On a très justement observé à ce propos que les résultats ne sont pas les mêmes si le temps qui sert d'étalon est placé avant ou après l'intervalle qu'on lui compare. Ajoutons pour notre part que les deux termes de la comparaison devraient également varier à chaque expérience. Il y aurait, d'après plusieurs savants, entre 0s, 6 et 0,75 un point d'indifférence, où les erreurs sont nulles. Mais ceci est contesté, et plus encore la périodicité de ce temps d'indifférence (0,6; 1,2; etc.). Au reste il est inexact que l'oreille, comme on l'a beaucoup prétendu, soit plus particulièrement sensible à la durée.

Le sentiment de la durée peut être troublé par des influences subjectives, telles que la variété des sensations, l'émotion, l'attention volontaire ou spontanée. Il est d'observation courante que ce qui nous distrait agréablement paraît passer vite, et que ce qui nous tourmente ou nous ennuie nous fait « trouver le temps long ». On a prétendu déterminer et mesurer ces faits, au moyen de très nom

breuses expériences. Voici les résultats principaux sur lesquels on paraît s'accorder, pour les impressions sonores. Ils sont d'ailleurs assez semblables pour le sens de la vue.

1) Une durée d'une certaine brièveté nous paraît plus brève si elle est remplie d'une façon quelconque que si elle est vide. Il en est autrement au delà de certaines limites.

2) Un intervalle nous paraît plus long s'il est divisé, à moins que la variété des sensations ne nous plaise, ou que nous soyons moins sensibles à la durée totale qu'à la rapidité avec quoi se succèdent les divisions.

3) La comparaison de deux durées inégales, surtout quand on nous demande de les reproduire, exagère cette inégalité.

4) Un son plus long paraît aussi plus fort, et inversement.

5) Enfin, d'après M. Bolton, dans une série périodique de sons inégaux à intervalles inégaux, entre de certaines limites, nous formons subjectivement des groupes où le son le plus fort est en tête, et le plus long à la fin.

D'autres expériences ont donné des résultats contradictoires. Une contradiction se relève aussi, pour l'interprétation, entre les deux premiers que nous venons de rapporter et les deux derniers. Les premiers en effet confirment la vérité vague et banale que nous disions tout à l'heure, touchant la façon dont le temps nous paraît long ou court. L'avant-dernier cependant, qui signale dans la conscience une sorte de solidarité entre l'énergie et la durée relatives, se rapporte plutôt à notre loi du rythme discontinu. En effet un son plus fort, surgissant dans une série isotone, paraîtraît sans doute plus bref, parce qu'il est plus intéressant pour la conscience, si le souvenir des habitudes musculaires n'associait l'accent à la prolongation de la durée. Quant à l'observation de M. Bolton, il se peut qu'elle s'explique de même par l'analogie avec les myogrammes, à moins qu'elle ne soit particulière à des sujets Américains, dont le langage a un rythme plutôt décroissant.

Mais un grand doute plane sur l'interprétation et la portée de toutes ces recherches. Et en effet il y a eu, sur les conditions mêmes de l'expérience, une vive polémique entre MM. Schumann et Meumann. Ce dernier psychologue soutient que dans ses expériences l'attention de ses sujets ne porte pas sur la durée abstraite, mais sur les impressions concrètes, et que la perception de la durée est ainsi un phénomène secondaire, partant non suspect. La thèse de M. Schumann est que le jugement des sujets sur les durées relatives n'est pas immédiat, parce que l'attention volontaire joue le plus

grand rôle dans les expériences, et que ce jugement est déterminé par l'effet abrégeant de la surprise ou prolongeant de l'attente. Il semble bien qu'il faille donner complètement raison à M. Schumann pour toutes les expériences de laboratoire, quelque précaution que l'on prenne, et d'une façon générale qu'il faille se défier du résultat des expériences de ce genre.

M. Meumann ne paraît pas avoir été plus heureux lorsque, dans la troisième partie de ses *Recherches sur le rythme*, sur la foi d'expériences qui n'ont pas été rapportées, il soutient, en sens contraire de son assertion de plus haut, que dans la récitation des vers, l'appréciation de la durée et la perception de l'isochronisme sont très malaisées. Il observe par exemple que les durées pleines s'apprécient bien plus mal que les vides. Mais dans la musique ne s'agit-il pas de durées pleines, ou s'il y en a de vides, les pauses, ne sont-ce pas là précisément les intervalles les moins nettement déterminés, tant pour l'exécutant que pour l'auditeur? Il constate qu'on n'estime que d'une façon approchée un intervalle de 4 à 5 secondes occupé à prononcer des syllabes vides de sens. Mais outre que l'approximation qu'il indique est relativement grande pour un intervalle aussi long, ne voit-on pas que les syllabes vides de sens demandent à l'auditeur un effort d'attention et de mémoire autrement grand que le discours suivi, et qui détourne de l'appréciation de leur durée? Il affirme enfin que le rythme conventionnel des vers peut être complètement aboli pendant quelque temps sans que l'auditeur s'en aperçoive le moins du monde. Mais de quel auditeur s'agit-il, ou de quels vers? Et n'a-t-on pas vu souvent le contraire au théâtre, c'est à savoir qu'un acteur, pour suppléer à une défaillance de mémoire, complète un vers, achève une tirade par une rumeur confuse, mais conforme au rythme du morceau, sans que le public s'avise que des mots sont tombés, qui parfois étaient importants pour le sens?

Perception du rythme phonateur. — A ces expériences de laboratoire s'opposent mon expérience personnelle et les résultats que je tire précisément de l'étude introspective de la perception du rythme dans le discours. Je crois pouvoir énoncer ces résultats sous la forme de trois lois psychologiques dont les deux premières correspondent aux deux lois physiologiques du rythme phonateur énoncées plus haut, et dont la troisième au moins à une portée plus générale.

1) Nous ne sommes guère sensibles au développement modéré du rythme phonateur continu.

2) Dans le rythme phonateur discontinu, selon les cas et l'importance des deux facteurs: énergie et durée relatives, l'attention spontanée est attirée sur l'un ou sur l'autre et par là-même détournée du facteur restant.

3) L'attention volontaire peut se porter indifféremment sur l'énergie ou la durée absolues ou relatives, et l'appréciation qu'on en fait est alors plus exacte que dans les deux cas précédents.

Développons successivement ces trois points.

La perception du rythme continu, qui est pourtant le rythme originel, n'a pas été étudiée. Il semble bien que le souvenir obscur des habitudes motrices y règne en maître. L'accroissement objectif de l'énergie et de la durée absolues, lorsqu'il est normal, et précisément parce qu'il l'est, tend à échapper à notre conscience. C'est ce qui arrive en particulier dans le phrasé de la parole et de la musique, à moins de grands écarts et d'effets cherchés. La partie croissante de la phrase, abrégée réellement, devrait selon les psychologues, nous paraître encore plus brève, à cause de la hâte d'arriver; et inversement pour la partie décroissante. Elles nous paraissent avoir le même tempo, ou plutôt la différence de tempo, à force d'habitude, ne frappe plus notre attention. Même, dans la courbe complète, celle du myogramme, nous ne nous apercevons pas des variations qui proviennent des causes successivement agissantes: difficulté de la mise en train, hâte d'arriver, flânerie au sommet, paresse pendant la fin et la pause. En dehors même du mouvement général de la phrase, prenons un cas particulier: celui du crescendo qui prépare un coup accentué (c'est le cas, on le verra, de la préaccentuée). La prolongation réelle de la durée de l'élément où se produit ce crescendo (par exemple de la syllabe préaccentuée) échappera à notre attention spontanée, et l'attente du coup qui va suivre ne provoquera point ici une prolongation subjective de cet élément parce que cette attente s'accompagne de la prévision du dénouement. C'est parce que les inégalités d'une série rythmique sont si naturelles au corps que l'imagination les introduit là où elles font défaut, comme nous verrons à propos de l'illusion du rythme. Au contraire, là où elles sont présentes, dans une mesure normale ou tout au moins modérée, elles s'évanouissent à nos yeux. L'intelligence et le sentiment s'engagent eux-mêmes dans la courbe du mouvement, et la suivent avec tant d'exactitude qu'elle ne leur apparaît plus de l'extérieur, et qu'ils la prennent pour une droite.

Quant au rapport entre l'énergie et à la durée relatives, nous l'avons dit: tant au point de vue physiologique que psychologique,

dans des conditions normales, c'est l'énergie qui a le pas sur la durée, et les faibles variations de la durée que peuvent entraîner celles de l'énergie passent, elles aussi, inaperçues. C'est ce qui arrive par exemple pour ces légères irrégularités de l'isochronisme qui se rencontrent dans la « mesure » musicale et qui constituent le rythme métrique. Le temps fort ou sous-fort y est objectivement un peu plus long que le faible. Dans un dactyle cette inégalité, s'il fallait s'en rapporter aux expériences des psychologues, devrait être encore accrue subjectivement par l'énergie du temps fort et la division du faible. Cependant nous ne faisons spontanément attention qu'à la différence d'énergie, non à celle de durée.

Mais d'autre part il y a des exceptions à la règle du primat de l'énergie. La durée, même dans le rythme non métrique, peut être recherchée pour elle-même. C'est le cas des durées très longues, et dont la longueur voulue est hors de proportion avec l'énergie. C'est le cas encore de certains retards comme le *stentato*. La durée peut être plus nettement marquée que l'énergie, dans un rythme particulièrement discontinu, comme est le *staccato*. Enfin et surtout dans le mètre, particulièrement lorsqu'il est très accusé, l'attention spontanée s'attache à l'égalité des durées. Ce n'est pas d'ailleurs que l'appréciation de la durée soit beaucoup plus exacte quand c'est elle qui domine. Et nous verrons en particulier que la recherche du mètre donne lieu à des illusions plus fortes encore que celle du rythme.

Nous disions enfin que l'attention volontaire nous permet de dissocier les facteurs du rythme, et de percevoir avec plus d'exactitude celui dont elle fait l'objet précis de son examen. Alors qu'un auditeur ordinaire, placé dans les conditions habituelles des deux remarques précédentes, ne s'aperçoit pas de l'accroissement du tempo, de l'inégalité réelle des deux parties d'un dactyle, ni de l'allongement d'une préaccentuée, ces faits ne lui échapperont pas si on y attire son attention expressément. Ils n'échappent pas à l'oreille exercée d'un phonéticien. Ainsi l'assertion elle-même qui est commune à MM. Meumann et Schumann, à savoir que le jugement de durée est moins exact quand il porte sur la durée abstraite, cette assertion, justifiée pour les expériences faites sur les impressions monotones, cesse de s'appliquer à la réalité. Ici le rôle et l'effort principal de l'attention étant précisément d'écarter au préalable la variété des impressions, son intervention est nécessaire pour pénétrer jusqu'à la durée, et la saisir.

Bref, pour nous en tenir aux rythmes phonateurs et même ar-

tistiques dont j'ai tiré les observations qui précèdent, l'on peut écouter une phrase mélodique ou déclamée avec deux oreilles différentes, si j'ose dire: une oreille réaliste qui, surtout si elle est éduquée, est devenue capable de percevoir la réalité sans se laisser entraîner par les habitudes motrices, et une oreille naturaliste qui s'abandonne à ces habitudes, tant pour l'allure générale des mouvements continus que pour la formation des séries discontinues. La première est l'oreille du phonéticien, qui perçoit les facteurs du rythme, décomposés par un long effort d'intelligence et de volonté. La seconde est celle du profane, ou plutôt de l'auditeur normal, qui a une perception synthétique du rythme, tant continu que discontinu, en rapport étroit avec la sensibilité musculaire, et avec les muscles eux-mêmes.

Mais nous possédons encore une troisième oreille, tout intérieure celle-là, et non plus pour le rythme ou ses éléments, mais pour le mètre. C'est encore là un organe de l'intelligence, mais non plus de la volonté. Il manque souvent de justesse, comme nous aurons à le remarquer tout à l'heure. L'oreille du métricien est idéaliste, étant celle d'un artiste.

Origine de la perception du rythme et du mètre. — Les considérations qui précèdent achèvent de mettre au jour l'opposition fondamentale du rythme et du mètre et de leur origine respective, et nous invitent à démêler le rôle inégal de l'intelligence dans la perception de l'un et de l'autre. Le rythme, œuvre du corps, est essentiellement énergie et développement continu de l'énergie. Le mètre, création de l'esprit, est avant tout durée et égalité de durée dans une série discontinue.

La continuité du rythme apparaît mieux, il est vrai, dans les mouvements lents, comme à l'exemple [3] du chapitre I, que dans un tempo rapide comme celui de l'exemple [1]. Mais la discontinuité de [1] se ramène elle-même à la continuité. La preuve en est que, objectivement, si on l'inscrivait, [1] apparaîtrait avec les mêmes variations et progressions d'énergie que nous avons marquées dans [3]. Une autre preuve est que [2] participe du caractère de [1] et de [3]. C'est pourquoi la sensation de rythme est d'abord celle d'un continu, et c'est le souvenir moteur de cette continuité qui confère à un groupe rythmique, même discontinu, les premiers caractères qui distinguent un tel groupe: unité, connexion et isolement. L'esprit n'intervient dans la perception rythmique qu'à l'apparition du discontinu, et pour prêter au groupe deux caractères nouveaux, le nombre et la hiérarchie, ce dernier d'ailleurs contenant encore un

reste déformé de la sensibilité musculaire : les degrés discontinus sont les héritiers des variations continues [1].

Ainsi l'esprit, qui intervient dans toute perception, joue dans celle du rythme son rôle ordinaire d'analyse et de synthèse. Mais la sensation du déploiement continu de l'énergie, qui reste toujours la base de cette perception, est le fait de la sensibilité musculaire, l'une des moins évoluées qui soient. La proportion est renversée dans la création et l'aperception du mètre. Le mètre, nous l'avons dit, a sans doute des origines lointaines dans la périodicité de certains mouvements naturels. Mais ce qui, plus encore que l'alternance du temps fort et faible, le constitue essentiellement, et transforme cette périodicité naturelle en une création artistique, c'est un élément d'ordre mathématique, à savoir l'isochronisme du temps premier. Ici le rythme, par l'œuvre de l'esprit, est devenu tout à fait discontinu. La durée est comptée à partir d'un point critique du mouvement, l'ictus de la mesure et celui de ses divisions. Et ici la discontinuité n'est pas dérivée de la continuité, on peut dire plutôt qu'elle s'y oppose et tâche à la rompre. D'autre part l'habitude du mètre, une fois qu'elle s'est emparée de l'esprit, si elle n'arrive pas à se défaire complètement de l'inégalité originelle des rythmes du corps, elle tend par une sorte de revanche à envahir la perception de la plupart des rythmes discontinus. L'esprit, nous le verrons, prétend les plier à l'isochronisme, même à leur corps défendant. Aussi bien le mètre est-il une mesure très commode, parce qu'elle est tout idéale. On ne cesse point de l'appliquer par exemple lorsqu'il y a contraction ou division des temps premiers ou des mesures elles-mêmes, cest-à-dire, si un élément s'étend sur plusieurs de ces unités ou n'en occupe qu'une fraction. On voit donc que la perception du mètre requiert l'exercice des facultés supérieures de l'esprit. Et en effet si le sentiment du rythme continu et même discontinu doit se rencontrer même chez l'animal, le mètre est propre à l'homme. Il est étranger au cri des animaux. Tout au plus y trouve-t-on la périodicité, qui ne comporte pas de temps premier. Leur démarche,

---

[1] A propos de cette hiérarchie des éléments d'un groupe rythmique, il faut rappeler que, d'après M. Wundt, nous ne pouvons constituer de tels groupes qu'avec trois grandeurs différentes tout au plus, si du moins nous voulons avoir la perception nette de ces degrés. Ceci s'applique à la durée comme d'ailleurs à la plupart des caractères des sensations, même spatiales. Pour l'énergie, au moins dans le discours, les trois degrés d'accentuation sont comptés au-dessus d'un quatrième qui n'est pas accentué.

il est vrai, est souvent cadencée, mais outre que le rythme du pas, comme nous l'avons vu, est à-demi inconscient et doit l'être encore plus pour les bêtes, le temps fort y manque pour former un mètre. Les animaux sont incapables de se plier même à la périodicité du temps fort dans un mètre uniforme. Alors que les enfants et les illettrés marchent parfaitement en mesure au son d'une marche militaire [1] on n'en obtient jamais autant des animaux, si ce n'est peut-être de quelques singes apprivoisés. Il est remarquable combien on y échoue dans les cirques avec les chevaux, et combien on s'obstine à le leur demander.

Tel est le rôle de l'intelligence dans la perception du rythme et du mètre.

Quant à la répétition, elle occupe, au point de vue qui nous intéresse, une place intermédiaire. Nous avons dit combien elle était naturelle aux mouvements, mais que l'art en fait aussi un grand usage, et qu'il l'utilise, en la disciplinant et la transformant, pour des fins qui lui sont propres. La répétition du mètre, par exemple, est celle qui se rapproche le plus de la périodicité naturelle, et pourtant nous venons de voir qu'on ne l'obtient pas des animaux, même là où elle est simple et parfaite comme dans la marche. Que serait-ce de celle qui persiste, très vague et très souple dans la trame du chant expressif?

L'illusion du mètre. — Le mètre étant l'ouvrage de l'esprit, et la perception ou plutôt l'aperception d'un mètre étant une opération tout intellectuelle, on comprend qu'elle puisse être sous la dépendance de notre imagination plus que de la réalité. Et de fait l'habitude des mètres artistiques a créé en nous une tendance à voir le mètre un peu partout, même où il n'est pas. Avec la tendance, dout nous parlions plus haut, à mal percevoir les inégalités naturelles des rythmes humains, et celle, où nous viendrons plus loin, à introduire l'inégalité dans les séries uniformes, cela fait trois grandes causes d'erreurs, dont la dernière, celle qui nous intéresse le moins, a seule occupé les psychologues. Au reste ce que nous appellerons, au sens large du mot, l'illusion du mètre comporte toute espèce de formes, de degrés et d'objets.

Commençons par observer que la division isochrone de la durée est devenue pour nous un moyen d'appréhension de toute sorte de rythmes discontinus.

---

[1] J'ai entendu pour ma part un enfant de dix-huit mois, sur le sein de sa mère, fredonner la marche de Sambre-et-Meuse.

Notre esprit, après avoir créé le mètre pour des fins esthétiques, le transporte comme un véritable instrument de mesure dans la réalité quotidienne. Qu'on en fasse l'expérience. Il n'est pour ainsi dire pas de groupe rythmique, imaginé, produit, ou perçu, naturel ou artificiel, que nous ne fassions pour ainsi dire entrer dans le quadrillé de l'isochronisme. C'est à peine si j'aperçois quelques exceptions: le tonnerre, une charrette qui passe, une équipe de piocheurs, la rumeur de la rue. Apparemment l'habitude de la musique a eu la même action pour la durée que pour la hauteur. De même que les bruits sont des sons musicaux trop courts, trop hauts ou trop bas, compliqués ou irréguliers dans leur composition, ou formés enfin d'éléments très dissonants, de même pour ces rythmes discontinus qui nous paraissent amétriques: le groupe est trop long ou trop bref, le tempo y est trop vif ou trop lent, les rapports de nombre, d'énergie et de durée y sont trop complexes, ou bien, dans les cas de polyrythmie, l'enchevêtrement des mètres y est trop confus. Encore ne sais-je pas si, dans cette comparaison, l'avantage ne reste point au mètre. C'est que, on le verra, nous forgeons aussi librement les inégalités d'énergie que les égalités de durée. Rien de semblable pour la hauteur musicale. Tandis que pour reconnaître celle d'un bruit, il faut le comparer à un bruit analogue de hauteur différente qu'on écoute ensuite réellement, nous rapportons tout rythme, dans l'instant même que nous le percevons ou concevons, à un mètre idéal, qui ploie et change à notre gré. Mais cette prise de possession de la réalité par la fonction mathématique de l'esprit ne va pas sans quelque violence qui lui est faite, car la réalité ne présente jamais une régularité parfaite, si ce n'est, à peu près, dans les machines où précisément l'on verra que nous ne la reconnaissons point.

L'illusion du mètre est favorisée par la présence de caractères mélodiques, dynamiques et temporels qui éveillent l'idée de la musique. Elle devient malaisée pour les séries rythmiques un peu développées, car il faut les diviser en groupes contigus qui entrent chacun dans un mètre différent, et ce mètre variable est devenu étranger à nos habitudes. C'est pourquoi, à côté de la semi-illusion que nous venons de dire, il en est deux d'ailleurs opposées, qui sont plus simples; la seconde même, parfois, est tout à fait grossière. La première consiste à estimer isochrones ces éléments, comme les syllabes du discours, dont la succession est rapide et dont la durée n'offre pas de grandes inégalités, c'est-à-dire ceux-là mêmes à quoi nous disions que l'on prête volontiers un tempo.

Cette illusion paraît, elle, favorisée par la numération des éléments ou bien par l'habitude que nous avons d'une telle numération. Ainsi dans le langage, et surtout dans les langues à versification isosyllabique, le nombre a plus d'importance que la durée. Dès lors une abstraction peut conduire à l'autre. Les syllabes, unités numériques, nous paraîtront en même temps des unités métriques. Il suffira que nous les comptions pour que nous les réputions isochrones.

La seconde illusion a trait à l'isochronisme non plus du temps premier, mais du pied. La source d'une erreur pareille veut être cherchée sans doute dans l'assimilation inconsciente que l'on fait d'un mouvement composé de deux parties de durée inégale, pourvu qu'il suppose une alternance de l'énergie, à un mouvement où un temps fort alterne avec un ou plusieurs temps faibles qui ont à peu près la même durée. Le rythme alternant du menuisier qui rabote, ou même celui d'une série de coups de poing irréguliers tendra, par exemple, à nous apparaître comme semblable à celui de la scie, qui est aussi alternant mais régulier. Ici ce que nous imaginons, c'est le retour régulier d'une impression complexe à contenu variable ou indéterminé. Il suffira que l'on puisse scander sur des accents pour que l'on croie battre une mesure.

Les illusions que nous venons de dire sont naturellement d'une pente plus aisée si le désir s'en mêle. Ainsi dans les vers accentués la simple alternance du temps fort et du faible pourra parmi l'inégalité, la variété et l'irrégularité les plus grandes du rythme réel, produire à des métriciens l'effet de l'isochronisme des pieds. On les traitera soit comme formant une sorte de temps unique, soit comme formant une mesure à deux ou trois temps. Il nous est arrivé à nous-même de voir d'abord un mètre à deux, puis à trois temps, enfin un mètre variable dans un vers italien qui ne comportait certainement de régularité métrique d'aucune sorte.

Ces illusions sont encore plus compréhensibles quand le mètre a quelque réalité, même sans que la convention du mètre soit faite, soit que, dans la nature, le hasard l'ait présenté un moment, soit que, dans l'art, il y ait une tendance à le réaliser. Elles achèvent alors d'abolir pour la conscience ces inégalités du rythme que nous avons dit qui échappent à l'attention.

Enfin lorsque la convention du mètre est expresse, comme dans la musique, la complaisance que nous mettons à retrouver le schème métrique sous la liberté de l'exécution peut atteindre à un degré surprenant. Il y a là non plus perception d'un mètre irréel, mais

conception d'un mètre idéal, et comme une sorte d'illusion volontaire. On en trouvera, dans l'App. II, des exemples frappants. J'y rapporterai, vers la fin, un fragment de romance analysé par M. Rousselot dans ses *Principes,* et qui offre, entre deux notes successives, une différence de tempo de 1 à 5. Encore s'agit-il là d'un chant expressif. Que dire du menuet de M. Paderewski, joué par l'auteur, où une noire reçoit une valeur triple de la suivante? D'autre part nous expliquerons que le point d'orgue n'est peut-être qu'un long retard où subsiste un mètre très lâche. Mais il y a mieux encore, au moins pour les pauses. Voyez au piano un enfant qui cherche sa note, un adulte qui s'arrête pour tourner sa page. Ces suspensions ne troublent pas le sentiment qu'a le joueur d'observer le mètre. Il l'abolit mentalement et se fait pour ainsi dire un crédit de temps illimité. Tant notre tendance à la régularité dans l'art se contente parfois de peu! Tant le mètre est une échelle de la durée non pas même en plomb, comme la fameuse règle de Montaigne, mais en caoutchouc!

II

Rythme perçu et rythme produit. — Après avoir examiné les conditions de la production du rythme et celles de sa perception, nous pouvons passer à la question délicate de certains rapports physiologiques et psychologiques qui lient les divers rythmes produits à l'extérieur de notre corps ou au-dedans de lui.

On a aujourd'hui le sentiment que tout rythme perçu et peut-être même tout rythme imaginé est accompagné d'un rythme réellement produit dans le corps du sujet, qu'il ne peut être perçu ou imaginé qu'en tant qu'il est produit ou reproduit, et qu'il ne peut être exactement perçu qu'en tant qu'on est susceptible de le reproduire. Déjà M. Vierordt a constaté qu'il n'y avait pas lieu de distinguer, pour les conditions où elles se manifestent, la perception d'un rythme de sa reproduction. Si pareille assimilation était poussée plus loin on voit quel jour elle jetterait sur la perception du rythme et sur toute sorte de perceptions. Elle mènerait à la conception de ce qu'on peut appeler avec M. Wirth une « action aperceptive » ou même une réaction perceptive, susceptible de plus ou moins d'énergie. N'y a-t'il pas en effet un tonus perceptif comme il y a un tonus musculaire? Il semble bien que le grand progrès où soit appelé la psychologie, ce soit, non pas seulement de faire, comme avec M. Ribot, une grande place aux mouvements à côté des

sensations, mais de considérer sous l'aspect de l'activité, et non plus de la passivité, les phénomènes de l'intelligence, comme on fait déjà ceux de la sensibilité, et de ne pas séparer ces deux ordres de phénomènes.

Force nous est pour l'instant de nous en tenir à la considération des mouvements du corps, qui déjà elle-même est loin d'être éclairée. Ainsi les relations nerveuses entre l'oreille et les muscles, phonateurs ou autres, qui réagissent à l'impression sonore, quoique anatomiquement étroites, sont encore obscures, et par exemple la théorie de M. Ewald sur ce point n'est pas acceptée de tous les spécialistes ([1]). Mais si l'on ne connaît pas ce mécanisme, on sait d'une façon plus vague, par des expériences comme celles de M. Féré, que toute sensation tend à provoquer dans tout l'organisme des mouvements de réaction vasculaire, musculaire, etc.. Ces mouvements épousent le rythme des sensations originaires, et peuvent être, comme elles, périodiques ([2]). Même en dehors des mouvements il doit y avoir là sans doute toute sorte de réactions diffuses et multiformes, analogues à celles que produit l'émotion génératrice des rythmes, et dont le développement répond à ce que nous appelions le rythme physiologique général.

D'autre part la perception d'un rythme sensoriel tend à éveiller par association d'idées l'image de sa cause motrice, même si celle-ci n'est pas perçue en même temps, et surtout si elle est humaine ou connue. Or une idée de mouvement, si elle n'est pas inhibée, passe à l'acte. C'est ce qui rend plausible l'hypothèse que les images motrices sont toujours des mouvements véritables, au moins commencés. J'ai connu pour ma part quelqu'un, « du type moteur », qui se réveillait enroné quand il avait fait des rêves où il parlait.

Enfin quand il s'agit de rythmes sonores, surtout s'ils s'ac-

---

([1]) Quant aux relations entre le nerf auditif et le pneumogastrique, par quoi s'explique peut-être dans une certaine mesure cette vivacité qui paraît propre au plaisir musical au moins dans ses parties les plus basses, j'ai indiqué dans la *Revue philosophique* (mai 1905) qu'on en rencontrait une première indication jusque chez Montesquieu (*Oeuvres inédites,* Paris et Bordeaux 1892, p. 122-3).

([2]) Une périodicité comme celle de la mesure de musique, surtout binaire, enfle cet effet jusqu'à le rendre visible chez les auditeurs un peu spontanés: ils battent la mesure involontairement. Les muscles de l'auditeur comme ceux de l'exécutant sont entraînés par ce balancement, qui est sensible jusque dans l'instrument lui-même: avec un mètre binaire un meuble aussi lourd que l'est le piano, pour peu qu'on y joue fort pendant quelque temps, et surtout à quatre mains, subit un mouvement de bascule d'une ampleur croissante.

compagnent de mélodie, on les rapporte à la voix, et on les reproduit intérieurement. Le larynx est en effet un organe très mobile sur quoi les moindres impressions peuvent se répercuter. On sait que les individus du type moteur ont les cordes vocales fatiguées quand ils ont entendu ou joué un long morceau de musique : ils se le sont chanté intérieurement. Ce phénomène, si marqué chez eux, doit être, à un degré variable, commun à tous.

Il est même probable que ces divers rythmes intérieurs, et surtout les moteurs, quel que soit le degré de leur localisation, n'échappent point tout à fait à la conscience, que là où ils doublent un rythme nettement perçu, ils lui forment une sorte d'accompagnement, comme la basse d'une mélodie, trace confuse de la sensibilité musculaire parmi les perceptions des sens plus évolués. Ainsi un rythme sonore comme celui de la musique ou de la déclamation est perçu par les auditeurs non seulement comme sonore, mais aussi, d'une façon subconsciente, comme moteur, à travers les mouvements esquissés dans leur propre corps. Ces mouvements d'ailleurs seront plus ou moins localisés selon les cas et les individus. Peut-être même ces progrès de la localisation motrice qu'on observe dans l'apprentissage d'une technique se répètent-ils dans la perception, qui, en ceci encore, serait l'écho sourd de la production.

Il doit y avoir ainsi, dans la netteté de la perception d'un rythme, des degrés qui varient avec la nature de ce rythme, celle du sujet, et l'expérience qu'il a de sa production [1]. Un sujet du type moteur sera plus sensible à ce rythme qu'un autre. Un rythme, comme un son d'une langue étrangère, ne pourra être perçu exactement qu'en tant qu'on est capable de le reproduire. Il ne sera connu avec précision et senti à plein, si j'ose dire, que si on le reproduit réellement. On peut tenter un classement vraisemblable des rythmes à cet égard. Les plus aisés à percevoir, jusque dans leurs nuances les plus délicates, seront ceux de la voix. Un rythme sera de plus en plus difficile à saisir à mesure qu'on s'éloigne du corps humain ou animal. Quant aux rythmes d'un virtuose, ils seront plus ou moins directement saisis dans la mesure où l'on possède soi-même

---

[1] Nous avons déjà vu les autres conditions de cette netteté, en particulier l'aptitude du rythme à entrer dans un cadre métrique. Nous avons aussi montré que l'accoutumance émousse cette perception comme elle fait des autres, et que l'attention l'aiguise Nous indiquerons en son temps que la répétition la favorise, comme elle en favorise d'abord la production, et que c'est là une des causes du grand rôle qu'elle joue dans les arts rythmiques.

l'art de ce virtuose. La déclamation, notons-le, jouit de certains privilèges à cet égard. D'abord, si l'on en croit M. Aliotta, ces individus mêmes qui sont visuels pour les choses, sont le plus souvent auditivo-moteurs pour les mots. Ensuite si tous les auditeurs ne savent pas déclamer, tous savent parler et distinguer une déclamation de l'autre, et plus ou moins bien les contrefaire. Enfin l'imitation, ici plus que partout ailleurs, comporte l'intervention d'éléments affectifs très puissants.

Récapitulons les rythmes de toute provenance que nous connaissons maintenant. Si nous laissons de côté ceux qui ont une source autre que le corps humain, ils peuvent tous se superposer et se pénétrer à la fois. Ce sont, sans parler du rythme métabolique, le rythme physiologique général ou diffus, qu'on peut appeler aussi émotionnel, et qui est l'original dont les autres sont des traductions ou des répliques; le rythme moteur, plus ou moins localisé; le rythme sensoriel, produit et perçu; le rythme imaginé, pendant la perception ou en dehors d'elle. À tous ces rythmes on peut ajouter celui de la volonté motrice, et quand les mouvements ou les sons s'adressent à l'intelligence, comme dans le discours ou dans l'art, celui du travail mental. D'après les recherches du D.r Kraepelin ce travail paraît obéir, pour ce qui est de la fatigue, à peu près aux mêmes lois rythmiques que le travail musculaire. Enfin au-dessus de tous ces rythmes de nature physiologique et psychologique, il en est un dont nous nous occuperons au chapitre suivant, et qui n'est jamais réalisé, c'est le rythme idéal de l'œuvre d'art. Tous les rythmes réels concourent par des moyens et à des degrés divers à la formation du concept qu'on en a: l'un lui donne sa netteté, l'autre l'exactitude de ses rapports, un troisième sa signification. Mais c'est la raison qui lui confère l'être et la raison d'être.

L'illusion du rythme. — L'existence d'un rythme intérieur, et ses relations étroites avec nos habitudes motrices d'une part et notre imagination de l'autre, sont encore attestées par une illusion remarquable et fort étudiée, celle par quoi nous introduisons des inégalités périodiques dans certaines séries isochrones et isotones.

L'observation classique, pour cette nouvelle illusion, est celle des coups de piston d'une locomotive et surtout du tic-tac d'une montre. L'expression elle-même de *tic-tac* signale dans la série indéfinie des battements d'une montre un rythme binaire, dont au surplus je ne saurais déterminer le sens croissant ou décroissant, car si la syllabe *tac* du mot est accentuée, la syllabe *tic* a un timbre plus aigu, qui peut produire l'effet d'une plus grande énergie. Quand

j'écoute une montre, je perçois presque toujours pour ma part un rythme binaire croissant, qui ne devient décroissant que dans les moments de fatigue, par exemple après force expériences. D'autres sujets perçoivent plutôt un rythme ternaire ou quaternaire. Ce rythme n'est pas nécessairement métrique. Le plus souvent au contraire les coups sont perçus comme inégaux sans qu'il y ait entre eux, comme dans le mètre, une proportion simple et définie. M. Bolton et M. Meumann ont établi que le rythme décroissant était le plus fréquent, et ils ont ajouté, à l'encontre des assertions de MM. Müller et Schumann, que ceci n'est pas une particularité des sujets Allemands. M. Meumann prétend même que les sujets musiciens ne connaissent pas le rythme croissant. Très souvent, sous l'influence de quelque association d'idées, ou de la suggestion, on passe d'un rythme à l'autre.

Le groupement peut être produit, suivant les sujets et les circonstances, par l'introduction d'un accent, d'une pause, ou de l'un et de l'autre. La pause suit le temps fort dans une série binaire croissante. Elle le précède, ou pour parler plus exactement (car la pause se rattache toujours à ce qui précède), elle suit le temps faible dans une série binaire décroissante. L'influence de la pause paraît être plus considérable que celle de l'accent. En effet quand on emploie des appareils qui peuvent produire des sons inégaux en durée et en énergie, si le coup faible paraît suivi d'une pause, c'est le coup accentué qui paraît le plus bref, même quand il est un peu plus long en réalité.

Dans le cas du rythme ternaire le coup qui précède l'accent paraît plus fort que celui qui le suit. La pause, qui s'intercale entre le premier et le second des coups non accentués, apparaît plus marquée que l'accent, et c'est elle surtout qui détermine le groupement des coups.

Dans le cas du rythme quaternaire, les deux degrés de l'accentuation sont très nets, et ils alternent entre eux, comme chacun d'eux alterne avec les coups non accentués.

Parfois le sujet entend tous les coups égaux comme ils sont en effet. C'est ici le cas très rare où l'isochronisme est perçu exactement.

Voilà l'essentiel des expériences faites par les psychologues à grand renfort d'appareils compliqués. Voilà à peu près tout ce qu'ils ont établi avec certitude. Voilà l'origine d'après eux, et d'après nous l'effet, comme nous l'expliquerons plus loin, de l'habitude que nous avons et de la mesure à deux et trois temps, qui sont les deux mesures primitives, et de toutes les mesures dérivées.

Il se trouve encore, il est vrai, quelques expérimentateurs pour soutenir que ces différences que nous introduisons dans une série d'impressions sonores ont leur raison d'être dans la réalité objective et dans l'imperfection des appareils. De fait les observations sont ici délicates, car elles portent nécessairement sur des impressions voisines du « seuil de différence ». Il semble toutefois que l'on ait répondu victorieusement à ces objections. Pour moi, qui ai dû m'en tenir aux montres, voici ce que j'ai constaté par la comparaison de plusieurs appareils et de plusieurs sujets. Les battements d'une montres sont toujours d'une durée de 0 s, 2 environ. Les montres neuves ou en bon état, à ce que m'a dit un horloger, ont tous leurs battements semblables. Dans d'autres il n'en est pas de même. Cependant la preuve décisive de la subjectivité du rythme dans certains cas, je l'ai obtenue un jour en plaçant sur un résonnateur un réveille-matin dont les battements étaient particulièrement lents, forts et nets (le silence de la nuit convient encore mieux à ces expériences). Or, tandis que je percevais pour ma part un rythme binaire, un sujet très sûr que j'avais a perçu avec une très grande netteté d'abord un rythme ou un mètre à trois, puis à quatre temps. D'autre part lorsqu'il y a dans la réalité objective des différences légères, elles peuvent être soit abolies, soit enflées par l'imagination. Ainsi un rythme objectivement binaire, s'il est très net, il ne peut paraître que binaire ou quaternaire ; s'il est à peine marqué, il pourra en outre paraître ternaire, ou ne pas être perçu du tout.

L'intervalle le plus favorable à la perception illusoire du rythme dans les séries sonores, serait pour M. Wundt et ses élèves de 0 s, 2 à 0,3, les limites extrêmes étant 0 s, 1 et 4 s. D'après M. Bolton, les impressions ainsi reçues, au lieu d'être simples, peuvent fort bien être complexes et même disposées sans aucun ordre. Mais dans ce cas il faut, pour qu'on perçoive un rythme, que les éléments de l'impression totale se présentent toujours avec la même disposition. Les groupements d'impressions, simples ou complexes, sont exactement ceux de la musique moderne, si ce n'est que M. Bolton a constaté parfois qu'on groupait par 5 en subdivisant 5 en 2+3. Mais il faut observer à ce propos que le mètre sesquialtère, fréquent dans la métrique ancienne, l'est encore dans la musique populaire de tous les pays. M. Bolton prétend avoir observé en outre chez tous ses sujets une tendance à créer des groupes métriques dans une limite qui ne varie que de 1 s. à 1 s, 6, c'est-à-dire à égaliser la durée des mesures diverses, de deux à cinq temps. Ainsi pour un intervalle moyen de 0 s, 795 entre les coups (75 du Mé-

tronome), ce qu'on tendrait à percevoir, c'est une mesure à deux temps, c'est-à-dire d'une durée totale de 1 s, 59; pour 0 s, 46, une mesure à trois temps (1 s, 38 : Métr. 130); pour 0 s, 307 une mesure à quatre temps (1 s, 228 : Métr. 200). La durée de la mesure varie donc en raison inverse du tempo et bien moins que lui. D'autre part les changements objectifs de mètre seraient perçus très rapidement. Mais une alternative se présente. Ou bien le sujet cherche à maintenir l'isochronisme des groupes, en en variant la forme, par exemple en créant un groupe de trois impressions qui a la même durée que le groupe de deux précédent, comme le triolet en musique. Ou bien le sujet maintient la forme des groupes à travers l'hétérochronisme : ce serait en musique le cas, non assez étudié, d'un changement de tempo dans une proportion définie, par exemple dans la proportion de 2 à 3.

Au reste, ici encore, les résultats des expériences sont quelquefois contradictoires, peut-être suivant que le sujet a fait usage ou non de l'attention volontaire. Peut-être aussi faudrait-il distinguer plus qu'on ne l'a fait jusqu'ici entre les divers sujets, les mille variétés de l'expérience, les phénomènes objectifs, périphériques et centraux. Nous nous en tiendrons à ces résultats assurés que l'on peut observer avec une montre, pour discuter le problème des causes de la perception illusoire du rythme.

Remarquons au préalable que cette illusion n'est pas propre au rythme discontinu. Il en est une autre dont on la rapproche quelquefois avec raison. Des oscillations d'énergie plus ou moins régulières, et d'ailleurs plus lentes que la période des degrés discontinus, apparaissent dans la perception d'un bruit objectivement égal et continu. J'ai cru en observer de semblables un jour en écoutant une sonnette électrique qui ne voulait pas s'arrêter, mais je n'ai pu ensuite les reproduire ni en moi ni en d'autres sujets [1]. On leur prête des causes plus ou moins périphériques ou centrales, et qui d'ailleurs ne s'excluent pas : soit l'accommodation des muscles tenseurs du

---

[1] On en a constaté aussi avec des stimulants visuels ou électriques. Les inégalités dans la perception simultanée de plusieurs parties de l'espace, sont chose très différente des inégalités successives, et qui paraît due à une cause périphérique, l'instabilité des muscles de l'oeil et l'irrégularité de leurs mouvements. Il est d'autres inégalités qui se rapprochent davantage de celles qui nous intéressent, tout en en restant encore assez éloignées : quand on place sur la langue une pincée de sel et une pincée de sucre, en deux endroits différents à la fois, ou quand on présente à chacune des narines de l'ammoniaque et de la menthe, les deux sensations alternent.

tympan, qui y produiraient une sorte de crampe périodique; soit l'adaptation des nerfs, dont le rythme serait lié à celui de leur nutrition; soit les oscillations de l'aperception, soit enfin (c'est la théorie la plus en faveur) celles de l'attention.

J'inclinerais pour ma part à ramener ici encore le rythme perçu à un rythme produit. Toute sensation, nous l'avons vu, provoque en nous des mouvements intérieurs. Lorsque le stimulant est rythmé, c'est-à-dire d'énergie variable, le rythme s'en impose à ces mouvements et à cette sensation. Lorsqu'il est uniforme, ces mouvements, selon la tendance naturelle à tout mouvement humain, prennent un rythme autonome qui retentit sur la perception. Si nous arrivons difficilement à percevoir l'uniformité, c'est que la plupart de nos mouvements et de nos sensations nous ont donné l'habitude de l'inégalité. Quant à la périodicité qui tend à s'établir dans l'illusion décrite elle est sans doute imputable à celle de notre métabolisme et à la loi du moindre effort. Ainsi la perception serait ici le jouet de l'imagination motrice. Ce serait un des cas fréquents où nous projetons sur la nature l'ombre de notre corps.

Il n'en va pas autrement pour l'illusion du rythme discontinu, à quoi nous revenons. Elle aussi est généralement attribuée à des oscillations de l'attention ([1]) soit volontaire (M. Schumann) soit spontanée (M. Meumann et les autres auteurs). Et sans doute l'attention spontanée intervient partout où il y a des inégalités, réelles ou imaginaires, mais elle ne paraît jouer ici aucun rôle actif. S'il en était autrement on serait étonné de lui voir cette régularité. D'autre part, d'après ce qu'on sait par ailleurs des défaillances de l'attention, il nous semble qu'elles auraient pour effet, dans le rythme ternaire, plutôt d'affaiblir que de fortifier un coup sur trois. Enfin l'hypothèse ne rend pas compte de plusieurs caractères du phénomène: degrés de l'accentuation, existence et place des pauses.

Ces caractères et le fait lui-même me paraissent au contraire s'expliquer très bien dans l'hypothèse que nous avons faite. Le

---

([1]) M. Wundt et ses élèves ont tiré des observations que nous avons rapportées une conclusion peut-être plus téméraire encore. Ils prétendent en effet, au moyen de leurs expériences, déterminer la durée d'un « champ de conscience » qu'ils imaginent sans doute par analogie avec celui de la vue. La capacité de la conscience serait mesurée par la faculté de grouper les impressions passées, et celle-ci par la faculté de comparer deux groupes successifs. Elle serait au maximum, d'après M. Dietze, de $5 \times 8 = 40$ impressions de 0s, 3, c'est-à-dire de 12 secondes. On avoue d'ailleurs que le champ de conscience est plastique, c'est-à-dire qu'il varie beaucoup avec les sujets et les circonstances.

rythme imaginé est imputable précisément à l'imagination, c'est-à-dire ici à la mémoire sensorielle et motrice, et à l'association des idées. Si nous n'entendons pas des bruits égaux, c'est que nous somme incapables de les produire tels. La régularité d'une allure mécanique est particulièrement étrangère à la nature même, et à plus forte raison à notre corps. Il n'y a d'exception, nous l'avons vu, que pour des mouvements semi-inconscients comme la marche sur un sol uni. C'est à des habitudes de ce genre que répond peut-être l'exception signalée de l'isochronisme exactement perçu, à moins, comme il est plus probable, qu'il ne s'agisse au contraire d'une perception qui s'est dégagée de tout souvenir moteur avec le secours de l'attention, œuvre de cette oreille que nous avons appelée réaliste. Ici d'ailleurs l'intelligence intervient à son tour, pour la coordination et la numération plus ou moins consciente des éléments. De même que le sens musculaire se refuse à percevoir l'égalité, de même elle répugne à l'amorphie, si j'ose dire, et à l'anarchie.

Bien plus, il me paraît qu'ici nous pouvons désigner d'une façon précise l'origine du rythme imaginé, et qu'on la trouverait à la fois dans la musique et dans le langage. Ce qui me fait penser à celui-ci, c'est que l'énergie et le tempo les plus favorables à l'illusion sont ceux de la parole chuchotée et légèrement accentuée. Il faut en effet pour prononcer le mot *tic-tac*, ou plutôt des suites comme *tita, tita...* à peu près le même temps que dure le tic-tac d'une montre. Par là s'expliqueraient aussi les accents et les pauses, caractères obligés de toute série verbale. La périodicité s'y introduit, comme elle tend à s'introduire dans l'émission d'une série de syllabes vides de sens, soit à cause de la loi générale du moindre effort, soit par suite de l'habitude que nous en a donnée la musique moderne : il serait intéressant à ce propos de soumettre à de telles expériences un professeur de plain-chant, qui a l'habitude du mètre non périodique. Enfin les figures rythmiques que nous imaginons répondent précisément aux mètres de la musique moderne. L'influence d'une telle association d'idées dans des expériences de ce genre éclate dans ce fait qu'il suffit que nous venions d'entendre une valse pour en percevoir le mouvement.

Telle est la nouvelle explication que nous proposons de la perception illusoire du rythme continu et discontinu. Elle achève de justifier l'opposition que nous avions établie entre ces deux variétés : le rythme amétrique d'une part, et le mètre de l'autre. Ici nous introduisons l'inégalité dans des séries uniformes. Là nous imaginions l'égalité ou la proportion simple dans la plus grande diversité réelle

des qualités, des énergies et des durées. C'est qu'ici nous prêtons à la régularité mécanique l'irrégularité qui est dans notre corps; là nous prêtions à la nature des rapports mathématiques définis parce que nous les avons dans l'esprit.

III

Mesure de l'énergie et de la durée. — Il y a de grandes différences entre l'énergie et la durée pour leur mesure, tant objective que subjective. La mesure objective de la durée est devenue très précise avec les chronomètres, les chronographes et les enregistreurs comme celui que nous avons employé pour cet ouvrage. Pour mesurer l'énergie de l'effort musculaire il faut recouvrir non pas tant au dynamomètre qu'à l'ergographe, tel que M. Treves et d'autres physiologistes ne cessent de le perfectionner, et qui se rapproche davantage des leviers naturels, ou encore à des appareils comme celui que M. Treves, en ce moment même, adapte à la bicyclette. Quant à l'énergie sonore, nous avons vu dans la Préface qu'aucun appareil n'en donne une mesure satisfaisante. La preuve en est qu'on n'a pas adopté pour elle une unité de mesure.

Pour l'appréciation subjective de cette dernière énergie l'étalon naturel est sans doute, comme pour la hauteur, notre voix dans la conversation normale. Cet étalon d'ailleurs varie avec les individus et les usages de classe et de pays. Dans l'art cette mesure est particulièrement malaisée parce qu'il s'agit souvent d'une grandeur continue. La musique en effet, au lieu d'égalités et de proportions, comme pour la durée, n'use guère, pour l'énergie, que de grands contrastes ou de progressions. Quant aux versifications rythmiques fondées sur l'énergie, elles n'emploient qu'une alternance grossière de deux ou peut-être [1] trois degrés.

La durée d'un intervalle est plus appréciable, parce que c'est une grandeur discontinue. Mais il y a ici une remarque préalable à faire, et dont la psychologie expérimentale a bien tardé à s'aviser. Dès que le tempo est un peu rapide (Métr. 120 d'après M. Meumann), ce que nous apprécions ce n'est pas tant la grandeur des intervalles que la rapidité de leur succession. Il est vrai que si nous pouvons assembler les éléments en groupes périodiques, nous

---

[1] V. par exemple ZITELMANN *Der Rythmus des Fünffüssigen Iambus.* Leipzig 1908.

apprécions la durée de ces groupes, sauf à la diviser par un calcul mental. De là provient sans doute le groupement des pieds en « mètres » dans la métrique ancienne, et la divisibilité du temps premier dans la musique moderne.

Quelle qu'en soit la rapidité, l'évaluation d'un tempo un peu incertain doit être celle d'une moyenne. Mais le concept de moyenne peut différer selon les points de vue. Il y a la moyenne arithmétique ou géométrique, le chiffre médian, le chiffre le plus fréquent ou le plus représentatif, sans parler des concepts parfois voisins de chiffre minimum ou maximum, de plus petit commun multiple ou de plus grand commun diviseur. Nous avons déjà dit que nous choisirions dans la lecture de nos tracés le chiffre le plus représentatif, c'est à savoir celui de cet élément du groupe où il y a chance que le tempo soit le moins altéré. C'est sans doute aussi cette valeur-là que notre oreille choisit d'instinct.

Arrêtons-nous davantage sur la question du tempo normal, celui qui sert aux autres d'étalon. Qu'un tel étalon existe, cela est très probable. Sans doute il y en a aussi un pour chaque catégorie de mouvements, naturels ou artificiels. Un tempo qui est lent pour une machine à coudre sera encore vif pour un berceau. Mais il semble bien qu'il y ait un tempo à quoi nous rapportons les autres, et qui nous sert d'une façon générale d'unité pour la mesure subjective de la durée. Sinon, comment se ferait-il que le mouvement de la machine à coudre nous paraisse rapide, et lent celui du berceau? Ce tempo étalon sera de toute évidence celui d'un phénomène habituel à l'homme, et d'un phénomène dont la durée soit perceptible directement, sans symboles ni calculs, c'est-à-dire, comme nous avons vu, non supérieur à 5 s.. Parmi les unités de mesure que nous appliquons à la durée objective, à savoir le jour sidéral et ses divisions, heure, minute et seconde, seule cette dernière ne dépasse pas la limite voulue, mais rien ne dit qu'elle soit entrée dans les habitudes psychiques de la plupart d'entre nous. Quant aux mouvements familiers à tous les hommes, et qui ont un tempo, ils sont vite comptés: ce sont ceux de la respiration, de la circulation, de la marche et de la voix. C'est aux deux premiers, c'est-à-dire à ceux qui sont plus purement physiologiques, que la plupart des psychologues ont commencé par penser. Aujourd'hui on est généralement d'accord pour écarter le « rythme » respiratoire comme moyen de mesure unique ou principal, quoiqu'il joue certainement un rôle dans l'estimation des durées. Quant à la théorie qui rapporte aux pulsations du cœur au moins l'origine du

« rythme » artistique, elle remonte jusqu'à Aristote. M. Riemann en est encore partisan. Il ajouterait foi sans doute à la légende Indoue d'après laquelle la poésie a été inventée un jour qu'un chasseur sentit battre le cœur d'une colombe mourante. Mais outre que la légende ne suffit pas à justifier la relation que l'on prétend établir, la science moderne impitoyable applique à cette colombe ou plutôt au poète un cardiographe, qui la dément. M. Riemann prétend en effet que pour la musique le tempo normal, neutre, celui qui ne donne l'impression ni de la lenteur ni de la rapidité, est de 0s,75, trois quarts de seconde par « temps », ce qui correspond à *l'andante* (80 du Métronome). Mais le « rythme » moyen du cœur chez l'adulte est un peu plus lent: il est non de 80, mais de 72 pulsations à la minute. Comme la respiration le pouls joue peut-être dans la perception et la mesure de la durée un rôle secondaire, indirect ou inconnu.

Ayant échoué avec les étalons purement physiologiques, on s'est rabattu sur un autre purement psychologique, et d'ailleurs parfaitement hypothétique. La plupart des psychologues expliquent maintenant, nous l'avons dit, la division de la durée en faisant intervenir l'attention. Ce sont les oscillations de celle-ci qui donneraient l'unité de mesure cherchée. Les résultats des expériences faites sur le tempo normal diffèrent un peu du chiffre donné par M. Riemann. Pour Herbart ce tempo était d'une seconde. Pour M. Katz il est de 0 s, 6; pour M. Vierordt de 0 s, 62. M. Wirth fait remarquer que ce chiffre correspond à celui qu'on attribue généralement au temps d'indifférence [1]. D'après M. Bolton, il varierait entre 1 s, 6 et 1,2, non plus par « temps », mais par mesure, selon que cette mesure est binaire, ternaire ou quaternaire.

Nous adopterions pour notre part les chiffres de M. Bolton, qui paraissent établis sur des expériences nombreuses et précises. L'intervalle sonore moyen, dans la mesure à deux temps, considérée elle-même comme la mesure normale, serait 0, s.795, c'est-à-dire 75

---

[1] Il n'y aurait guère non plus de contradiction entre ces divers chiffres et ceux qui sont donnés par M. Wundt dans sa *Völkerpsychologie* comme les plus favorables à la perception d'un rythme (0 s,2 à 0 s,3) si, dans les expériences rapportées par M. Wundt, le sujet groupait toujours ses impression par 2 ou par 3, de sorte que chacun de ces groupes lui apparût comme formant un ensemble unique d'impressions complexes. Ceci en effet arrive fréquemment, et paraît être arrivé dans ces expériences puisque M. Wundt n'y parle que de mesures composées (il les note 2/8, 3/8, etc.), et que les groupes qu'il étudie sont d'un minimum de 15 coups, alors que M. Bolton s'attache plutôt à des groupes de 2 à 8 coups.

à la minute, ce qui est à peu près le chiffre de M. Riemann [1]. Mais nous tenterons de donner de ce fait une explication à quoi les psychologues n'ont pas songé, et qui n'est pas non plus celle de M. Riemann. En effet le choix d'un tempo étalon ne doit avoir que d'une manière partielle des sources naturelles. Destiné apparemment à des usages sociaux tels que l'art et le travail collectif, il faut de toute nécessité qu'il ait aussi des origines sociales, qu'il résulte d'une convention, expresse ou tacite, et qu'il fasse abstraction des différences qui séparent les individus quant à la vivacité ordinaire de leurs mouvements. Or la marche, si elle ne suffit pas à expliquer la formation du mètre, est du moins à l'origine de notre sentiment du tempo. Seulement il s'agit, notons-le bien, d'une marche collective et réglée, particulièrement régulière et consciente, et qui ne varie pas avec la taille, la force et l'humeur des individus, ni avec les circonstances du sol et de la température [2]. A défaut d'expériences précises et probantes, deux observations viennent peut-être à l'appui de cette hypothèse. D'une part la coextension est parfaite entre l'échelle des tempos dans la musique et dans la marche contemporaines: cette échelle, dans l'un et l'autre cas, va de 40 à 200 « temps » à la minute, et pratiquement, de 60 à 180. D'autre part, si l'on regarde au détail, il y a progression très régulière et coïncidence parfaite entre ce que j'appellerai les allures principales et critiques du tempo dans cette musique et cette marche. L'*andante*, qui est, comme l'a bien dit M. Riemann, l'allure normale, est aussi celle du pas de promenade, et le mot a précisément les deux sens en italien. Marey a démontré en effet que la consom-

---

(1) Non seulement j'ai l'impression que c'est bien là le tempo normal pour le « temps » de la mesure, mais je me demande si le « temps premier » véritable de tous nos morceaux de musique, quel que soit le mouvement et la division employés dans la notation, n'est pas aussi à peu près celui-là. Qu'on en fasse l'expérience, comme j'ai fait avec les premières sonates de Beethoven pour piano: avec ce tempo-là et avec celui-là seulement, on perçoit toujours un temps premier, reconnaissable à ce qu'il est alternativement fort et faible. A côté de ce tempo il y en aurait peut-être un qui serait pour ainsi dire normal dans la lenteur (celui de 60 ou moins du Métronome, avec 40 comme limite extrême), et auquel on tend à revenir dans les points d'orgue; et un troisième qui serait normal dans la vivacité, l'*allegro giusto* (M. 120).

(2) Si cette hypothèse était justifiée, les « rythmes » cardiaque et respiratoire entreraient peut-être indirectement pour quelque chose dans la détermination du tempo étalon. Pour la longueur du pas, tout comme pour sa rapidité, il doit s'établir aussi une moyenne conventionnelle. On peut d'ailleurs soupçonner une action en retour des habitudes artistiques sur les conventions sociales.

mation de l'énergie physiologique est minima pour cette cadence, étant plus grande pour une cadence plus lente ou plus rapide. Le temps moyen de l'*adagio* est d'une seconde : or c'est aussi le tempo de la marche funèbre dans la *Symphonie héroïque*, et d'une façon générale du pas d'enterrement. Celui de cet *allegro* que l'on désigne parfois sous le nom d'*allegro giusto* est précisément deux fois plus rapide. Or il est remarquable que dans les instructions que l'on donne au soldat, je le sais au moins pour la France et l'Italie, est précisément prescrite une marche de 120 pas à la minute. C'est ce qu'on entend par le pas « accéléré », pour l'opposer au pas de promenade qui est, ici encore, considéré comme normal. Ici, on le voit, la convention est expresse. L'*allegro vivace* correspond à environ 140 du Métronome, et c'est aussi la cadence plus rapide qu'on exige de certaines troupes d'élite. Enfin le *presto* commence à 160, allure du pas gymnastique, pour aller jusqu'à 192, allure du « rappel ». Or on peut différer d'avis sur le mouvement à donner à un morceau de musique déterminé : encore l'accord se fait-il aisément entre personnes de goût, et de culture développée, si elles ont lu tout le morceau. Mais, sauf quelques exceptions qui sont généralement désapprouvées, les tempéraments les plus divers s'accorderont sur les déterminations générales que je viens de dire. Il n'y a pas d'objection, il y a au contraire confirmation de l'hypothèse, dans le fait que ces déterminations peuvent changer suivant les pays et les époques, s'il est vrai qu'il se produise entre époques et pays divers des variations de goût d'origine psycho-physiologique. Il semble bien que les tempos allemands soient plus lents que les nôtres, et qu'au XVIIIe siècle l'échelle des tempos fût plus réduite qu'elle ne l'est aujourd'hui. Nous jouons les adagios de Bach plus lentement qu'il ne faisait, et surtout ses allegros plus vite.

Ainsi la mesure subjective de la durée s'opèrerait grâce au rapport inconscient que l'on établit entre l'intervalle ou la rapidité de succession à mesurer et un mouvement isochrone universel, de nature évidemment physiologique et psychologique, mais aussi et surtout sociale et conventionnelle, qui doit être la marche collective et réglée, et particulièrement, parmi les allures de cette marche, celle qui est modérée.

Répétons cependant qu'à côté de cette sorte d'étalon général, il en est de propres à chaque ordre de mouvements. Mais ces mouvements n'ont pas la netteté régulière de la marche, ou bien ils ne sont pas collectifs, ou enfin ils seront particuliers à certaines classes sociales. C'est pourquoi les étalons en sont rapportés à celui

de la marche. Il en est ainsi de la parole. Le tempo en est rapide. La syllabe non accentuée a une durée moyenne de 10 à 15 cs. environ dans la conversation, et à peu près double dans la déclamation française. Elle ne saurait donc éveiller que le sentiment de la rapidité dans la succession. Seuls les groupes accentués sont des grandeurs du même ordre que le pas et que le « temps » de la musique. La relation ainsi établie par eux permet de comprendre que la poésie classique, sorte de déclamation chantée, ait réuni pour ainsi dire le tempo de la musique et celui du discours, et que des souvenirs des deux provenances se puissent mêler dans l'illusion du rythme.

CHAPITRE IV

LE RYTHME DANS L'ART.

Nous n'avons pu étudier le rythme dans les mouvements et les sensations, sans toucher souvent aux choses de l'art. C'est que l'art pénètre toute la vie de l'homme, même non civilisé. Avant d'exercer leur fonction propre, et à ce moment d'indétermination où ils se confondent avec la science instinctive et pratique, les arts et les lettres sont des moyens d'utilisation et d'éducation des sens, des muscles, et de l'intuition psychologique. La musique, avant d'être un art désintéressé, est un moyen inconnu aux animaux de percevoir et de coordonner des bruits et des rythmes, de même que la géométrie, comme son nom l'indique, est d'abord un moyen de percevoir et d'évaluer des formes, et l'éloquence suppose que l'on soupçonne des sentiments pour agir sur eux. Notons-le ici, par suite des rapports que nous avons dit qui lient les sensations aux mouvements, l'imitation de la nature, qui à des degrés divers se trouve à l'origine ou à la base de tous les arts [1], favorise singulièrement cette prise de contact avec l'objet. Ainsi la musique, même instrumentale, imite plus ou moins directement les bruits extérieurs, mais plus encore et surtout le langage dans son rythme, ses intonations et la marche générale de sa mélodie, dans ses différentes expressions et chez des voix de sexe, d'âge et de nature diverse. Sur ces fondements s'épanouit ce qui est la fonction propre de l'art: à savoir d'apporter une sorte d'ordre et un exercice mi-instinctif, mi-savant de la raison dans le jeu non actif, mais passif,

---

[1] L'architecture elle-même, le plus autonome de tous, n'imite-t-elle pas un peu, jusque dans ses parties en apparence les plus formelles, à savoir la symétrie et peut-être aussi les proportions, ce corps humain pour quoi d'ailleurs elle est faite?

ou, si l'on préfère, réfléchi (au sens grammatical du mot) de la sensibilité. C'est ainsi que, la musique a plié aux lois intellectuelles de la gamme et du mètre la matière du discours ou des bruits naturels. Cette démarche de l'esprit pourra d'ailleurs être suivie d'un retour à la réalité extérieure ou intérieure. A force d'imiter en l'ordonnant la nature physique et morale, l'homme finira par y découvrir la beauté et l'expression qu'il y a subrepticement introduites. La splendeur du monde et la poésie de l'existence sont l'œuvre des musiciens, des peintres et des écrivains.

Notre tâche se borne à démêler d'abord dans les arts de la durée le rôle du rythme en général, et les conditions de sa réalisation; puis à y distinguer les origines, les caractères, les effets et les variétés du rythme amétrique, du mètre et de la répétition. Ce nous sera une double occasion de retrouver ce que nous avons dit des divers rythmes physiologiques et psychologiques et de leurs rapports, et de le compléter et corriger du point de vue qui est propre à l'esthétique.

I

Rôle du rythme dans les arts. — Le rythme se rencontre nécessairement, avec les mouvements humains dont il est un caractère obligé, dans les arts de la durée, qui pourraient s'appeler mieux encore arts du rythme ou arts rythmiques, par opposition aux arts plastiques. Il est en effet le caractère distinctif et essentiel de la classe.

Quel rôle y joue-t-il cependant? Plus nettement encore qu'ailleurs, ce qu'il exprime avant tout ici, ce sont des émotions, et dans l'émotion, avant tout, ce n'est pas l'objet ni la manifestation spatiale, mais le développement, continu ou discontinu, de l'énergie dans la durée. Ici encore, par conséquent, et plus que jamais, le rythme originel et fondamental, c'est celui que nous appelions le rythme physiologique général ou diffus. On peut dire de lui ce que Hanslick étendait à tort à l'art de la musique tout entière, à savoir qu'il représente le dynamisme de l'émotion, le sens du mot dynamisme étant précisé par ce que nous venons de dire [1].

---

[1] C'est en effet le côté purement physiologique de l'émotion qui est d'abord exprimé, même en dehors de l'art, par un rythme humain. Et c'est sans doute à des données dynamiques, à savoir l'énergie et la durée absolues et relatives, qu'il faudrait réduire certains des caractères que M. Wundt signale dans les émotions: l'excitation ou la dépression, la tension ou le relâchement. Il se peut, je l'ai dit, qu'à ces caractères purement physiologiques, qui le constituent essen-

A côté du rythme diffus qui est leur fond commun, chacun des arts de la durée fait place à un rythme particulier: moteur et localisé chez tous, sonore dans la musique et dans la littérature, et même particulièrement intellectuel dans ce dernier cas. L'émotion exprimée se détermine ainsi de plus en plus. Le rythme moteur, celui des gestes par exemple, dans la danse, peut traduire un état comme la peur ou la colère. Que si le discours vient à la rescousse, c'est l'objet même de cette colère ou de cette crainte qui nous sera révélé. Quant au rythme de la musique sans paroles, surtout si l'on y comprend la mélodie, il occupe un rang intermédiaire entre les deux précédents. En effet il peut sans doute, grâce à son rapport étroit avec le geste moteur et le « geste phonétique », produire par association d'idées les mêmes effets que ces deux gestes, c'est-à-dire éveiller toute sorte d'émotions définies, mais non pas l'image de leur objet. Ainsi on reconnaîtra sans abus dans une symphonie des passages gais ou tristes, tendres ou furieux; encore que souvent la haute musique instrumentale paraisse planer « au-dessus » du plaisir et de la peine, ou tout au moins n'éveille qu'une sorte de joie et de regret d'ordre supérieur et tout intellectuel.

Il y aura aussi, cependant, une musique grave que nous reconnaissons d'emblée comme religieuse, et que nous avons pris l'habitude de considérer comme telle, parce que nous l'associons au culte, ou parce qu'elle répond assez bien en effet à la forme ordinaire de nos sentiments religieux. Ici l'objet de l'émotion, même sans le secours de la parole, est désigné, sinon déterminé. Il importe en effet de l'observer, dès que nous sortons du rythme diffus, l'émotion exprimée a d'autant moins de peine à se définir que l'expression en devient conventionnelle. On a pu récemment, dans un signe aussi spontané que l'est le sourire, faire la part de la convention au moins aussi grande que celle de la nature. Cela est encore plus vrai de tout ce qui se rapporte à la voix: quelle utilité, partant quelle origine la voix a-t-elle, que sociale, je dis même dans la série animale? A plus forte raison, dans le discours, la marche du

---

tiellement, le rythme émotif ajoute souvent une détermination d'ordre psychologique: selon qu'il est croissant ou décroissant, il traduirait le plaisir ou la peine. Mais ceci, au lieu d'appartenir au rythme physiologique, doit être particulier au rythme moteur, surtout lorsqu'il est répété. Chaque genre d'émotion a son rythme. D'autre part l'ensemble des habitudes rythmiques d'un individu est une expression notable de son tempérament. Enfin les rythmes spontanés eux-mêmes peuvent avoir des qualités esthétiques.

rythme et de la mélodie obéit-elle à des conventions, outre que mélodie et rythme sont obligés de s'adapter aux exigences de l'analyse logique et psychologique, et à celles d'un vocabulaire et d'une syntaxe traditionnels. L'art enfin est particulièrement soumis à des conventions traditionnelles. Remarquons à ce propos que tout ce qui est convention, tradition, association d'idées habituelle, en même temps qu'il peut devenir fort déterminé, il est étrangement variable par exemple de pays à pays, de langue à langue, d'une époque à l'autre. Ainsi le rythme artistique représente sans doute dans son essence le rythme physiologique de l'émotion, qui en est le côté indéterminé, naturel et constant, mais il en représente dans une plus large mesure certains rythmes conventionnels, partant variables, et qui peuvent arriver, même sans le secours de la parole, à un haut degré de détermination.

D'autre part les rythmes artistiques, en dehors des émotions, cherchent souvent à reproduire des actions ou des sensations. C'est le cas de la danse figurée, de la musique descriptive. Ce mouvement émotif lui-même, dont nous venons de parler, n'est-il pas l'indice, le commencement ou le souvenir d'une action? La colère fait les gestes de l'attaque, si même ces gestes n'en sont pas la partie primordiale, ainsi que le veulent MM. James et Lange, comme la peur paraît esquisser une fuite. A un degré de complication supérieur, un rythme, comme un timbre, peut être employé à toutes sortes de « métaphores » motrices ou sonores, par des transpositions de sensations ou des associations de sentiments. Enfin tout rythme émotionnel peut éveiller l'image du sujet qui éprouve l'émotion. Il suffit par exemple qu'une note soit élevée pour que nous la prêtions à une voix de femme. On pourra dès lors, percevant un rythme artistique, être plutôt sensible ou bien à son dynamisme physiologique, moteur, ou sonore, ou bien à ses déterminations psychologiques: sujet, objet, caractères, comme le plaisir ou la peine, circonstances de toute sorte; ou enfin, ce qui sera plus normal, à ces deux aspects à la fois et à leur rapport. Cela est surtout vrai de la musique instrumentale, qui a bien deux visages. Selon qu'elle est classique ou romantique, plus mélodique ou plus rythmique, selon que l'interprète et l'auditeur sont plus ou moins techniciens ou profanes, selon qu'ils ont l'imagination plus proprement artistique ou littéraire, ce qui prédominera chez l'auditeur d'une symphonie, ce seront ou les images motrices ou les sentimentales, ce sera la forme artistique et sonore sous laquellle le dynamisme est présenté, ou le fond dramatique, l'orage de sentiments par où passe l'auditeur

lui-même, ou bien celui qu'il prête au compositeur, à l'interprète, aux personnages nommés, s'il s'agit d'une symphonie à programme, ou encore à un ou plusieurs tiers indéfinis.

C'est en effet à cette distinction entre le côté psychologique de l'émotion et son signe physiologique que répond, si je ne m'abuse, la distinction qu'il convient de faire dans l'œuvre d'art entre la forme et le fond. La forme, ce sont les rapports de position et de quantité; et donc, dans les arts rythmiques, c'est proprement le rythme, entendu au sens très large du mot, c'est-à-dire si l'on y fait entrer non seulement la mélodie, quand il y a lieu, mais l'ordre même des émotions. Le fond, c'est le substrat et aussi le halo purement qualitatifs et inaccessibles à la mesure. On voit qu'avec la plupart des esthéticiens nous faisons la part de la forme, du rythme et de la quantité, plus large et plus haute qu'on n'a coutume dans la langue courante. Mais surtout nous tenons pour très intime l'union de la forme et du fond.

Rythme produit, perçu et conçu. — Les conditions où s'exécute une œuvre d'art rythmique vont nous offrir une application de ce que nous disions au chapitre précédent des rapports qui lient les rythmes produit, perçu et imaginé, et d'autre part nous présenter des rapports nouveaux, ceux de ces divers rythmes avec des idées de rythme fournies par la raison. Trois questions d'ordre théorique se posent à ce propos, qui se doublent chacune, pour qui veut inscrire des exécutions artistiques, d'une question d'un intérêt pratique et précis.

1) Quels rapports entretiennent le rythme des divers arts et ce rythme émotionnel que nous avons dit être la source des autres? Et quel art nous fournirait le moyen de recueillir ce dernier rythme le plus exactement?

2) Quels rapports unissent le rythme de l'auteur, celui de l'auditeur ou du spectateur, et celui de l'exécutant? Et lequel de ces trois sujets nous convient-il d'étudier de préférence?

3) Quels rapports soutient le rythme de ces trois sujets avec un rythme idéal qui est plus ou moins nettement conçu par tous trois? Et comment procéder pour l'établissement et le choix d'un texte rythmique comparable à un monument de l'art plastique?

La première de ces questions est d'ordre psychologique, et nous n'aurons, pour la résoudre, qu'à nous souvenir des observations du chapitre précédent. La seconde concerne déjà l'esthétique, au moins technique. La troisième relève surtout de l'esthétique pure.

Nous avons déjà observé que le rythme émotionnel, fond

commun de tous les arts rythmiques, recevait chez chacun d'eux la détermination d'un complément particulier. C'est, pour la danse, un rythme moteur des membres et de tout le corps. C'est d'autre part, pour la voix, un rythme moteur et un sonore, d'ailleurs assez peu concordants, et dont le dernier, pour des raisons de tout ordre: physique, physiologique, social et conventionnel, se décompose en deux facteurs: hauteur et intensité. Enfin pour la musique instrumentale, c'est un rythme moteur localisé et un rythme sonore, qui coïncident à peu près exactement lorsqu'il s'agit d'un instrument expressif aussi sensible que l'est le violon. On voit que parmi les rythmes artistiques celui qui se rapproche le plus du rythme originaire de l'émotion, c'est le premier. L'expression la plus riche et la plus spontanée de cette émotion, après les gestes naturels, ce seraient ceux d'une danse libre de tout le corps. Bien plus les autres arts eux-mêmes nous invitent à retrouver cette expression naturelle de l'émotion. Il faut en effet un grand pouvoir d'inhibition développé par l'éducation sociale et mondaine, et accumulé par l'hérédité, pour être très ému par la musique sans exprimer et comme soulager son émotion par de grands gestes, en y ajoutant, si l'on veut, de grands cris ([1]). Mais si c'est la danse qui, d'une émotion, nous offre l'expression relativement la plus spontanée, c'est la musique des instruments, celle du violon par exemple, qui nous en présente l'image la plus simple et surtout la plus précise, sans compter que le rythme de la danse n'est le plus souvent qu'indirect, étant une traduction de celui de cette musique. Affranchi des entraves matérielles de la gravité qui gênent le danseur, le violoniste échappe aussi à ces nécessités physiologiques et intellectuelles où sont assujettis le chant et la déclamation, et particulièrement à l'altération qu'y subit l'énergie dans sa quantité, quand de motrice elle devient sonore. C'est lui qui nous offrira les nuances du rythme les plus délicates, surtout si l'on fait abstraction des détails expressifs par quoi il s'efforce d'acquérir un peu de la chaleur de la voix, de même que la voix du chanteur à son tour fait effort pour emprunter quelque chose de la pureté des instruments. Prenons garde cependant que le rythme de la musique instrumentale répond non

---

([1]) L'éducation artistique, il est vrai, contribue peut-être elle-même à nous donner cet empire sur notre sensibilité et nos mouvements. L'art, qui excite les passions sans les porter à l'acte, et les provoque pour les soulager, agit un peu comme l'éducation morale, sociale et mondaine, qui réprime ou règle l'expression de nos émotions et ces émotions elles-mêmes.

pas au rythme physiologique de l'exécutant, mais à celui de l'auteur, ou pour être plus exact, à ce rythme physiologique idéal et normal que suppose le texte, que retrouvent les efforts de l'interprète, et dont nous aurons à reparler. Nous l'avons dit, dans l'art du virtuose, tout aussi bien que dans le travail de l'artisan, c'est l'effet utile qui seul importe. Mais c'est précisément dans cet effet que s'inscrit le plus fidèlement et surtout le plus finement le rythme idéal de l'émotion artistique originaire, celui qu'enferme le texte. Rien d'instructif à cet égard comme le jeu d'un Ysaye ou d'un Pugno. Outre que le goût dont témoigne ce jeu répond peu à l'aspect physique de ces virtuoses, on devine aisément que la perfection fort délicate en est laborieuse. Ces deux savants musiciens donnent ainsi par deux côtés le beau spectacle de l'esprit luttant contre la matière.

Puisque le rythme de la danse et celui de la musique pure ont chacun des titres à notre choix, on peut songer, pour recueillir le rythme émotionnel dont ils dérivent, à un rythme qui les combinerait en quelque sorte, et c'est en effet la première idée qui vient à l'esprit. Le chef d'orchestre, par exemple, est le mime de la musique qu'il fait exécuter. Il semble dès lors qu'un utile indicateur du rythme, si l'on en pouvait prendre des tracés, ce fût sa baguette. Mais outre qu'une telle inscription serait difficile à réaliser, la baguette du chef d'orchestre ne peut être un témoin fidèle, étant surtout un guide et un appui. Celui qui la tient sacrifie souvent le rythme au mètre; il exagère souvent l'énergie pour soutenir un groupe d'instruments ou marquer une entrée; il traduit enfin une polyrythmie compliquée, et il lui arrive d'exciter d'une main sa monture, tandis que de l'autre il la retient. Force nous est donc de diviser notre tâche ou pour mieux dire notre conception. D'une part, l'indication la plus précise du rythme artistique, c'est celle que donnerait l'archet du violoniste, ou plutôt encore cette danse invisible et souple que constitue la pression de sa main droite, ou tout simplement les vibrations acoustiques de l'air voisin. Mais d'autre part, si nous cherchons à nous faire une idée approchée du rythme émotionnel, il faudrait songer plutôt à un danseur qui interprèterait l'émotion mère soit directement, soit du moins à travers celle qu'il reçoit de la musique, comme feraient un sauvage ou mieux encore quelque civilisé très émotif et très spontané, surtout s'il était plongé, mais plongé véritablement, dans le sommeil hypnotique. On voit que le premier rythme garde plus exactement les rapports de durée et d'énergie, le second leur valeur absolue; que le premier, épuré

et comme filtré par l'art, réduit l'énergie à une seule forme, tandis que le second est plus voisin de la nature, qui réunit et confond des réactions physiques et chimiques de toute sorte. On voit surtout que ces deux rythmes se complètent l'un l'autre. L'image qu'il convient que nous nous formions, pendant tout le cours de cette étude, d'un rythme artistique, pour comprendre les rapports qui en lient les diverses manifestations, ce sera par exemple celle d'une sorte d'Isadora Duncan, à la fois très assouplie, très cultivée et très spontanée, interprétant par sa danse, une phrase jouée par un Ysaye.

Ceci nous conduit à notre seconde question. On sait que les arts du rythme requièrent normalement le concours de trois sujets : l'auteur, l'interprète, et le spectateur ou l'auditeur. A ces agents il y a lieu d'en ajouter d'autres : les conventions, les traditions, les institutions (par exemple la langue employée), les leçons du passé, qui collaborent avec l'auteur. Les trois sujets peuvent par exception être réunis en une personne, mais ils sont normalement séparés. La nécessité d'un auteur se fait sentir dans tous les arts dignes de ce nom parce que la faculté d'inventer est départie à peu d'entre nous. On est obligé de recourir à un spécialiste pour l'exécution parce qu'elle exige une éducation spéciale des muscles et de l'esprit.

Quels sont les liens qui unissent les divers sujets que nous avons nommés ? Pour nous en tenir à la musique et à la déclamation, de l'auteur à l'exécutant la communication est établie non seulement par les signes graphiques, toujours insuffisants, surtout dans la déclamation, mais aussi par les rapports nécessaires ou traditionnels qui unissent ce qu'indiquent ces signes et ce qu'ils omettent d'indiquer, et qui d'autre part relient les divers facteurs d'un rythme entre eux et avec sa matière. Ces rapports sont imaginés à l'avance par la lecture muette du membre de phrase, et c'est eux dont l'observation distingue la lecture ânonnée de la parole correctement déclamée, et le jeu d'un virtuose de celui d'un musicien médiocre ou d'un orgue de Barbarie. De l'exécutant à l'auditeur la communication s'établit non seulement par la perception directe, mais aussi, comme nous l'avons pu entrevoir, grâce à la relation qui existe chez tous les deux entre l'oreille, les muscles et l'ensemble du corps. Elle est facilitée par un phénomène de sympathie, ou mieux, si l'on peut étendre à deux personnes ces termes, réservés d'ordinaire à l'expression d'une action commune des muscles et des membres, par un phénomène de synergie ou de syncinésie, qui est d'ailleurs beaucoup plus facile à réaliser avec le rythme discontinu qu'avec le continu. Ainsi l'œuvre d'art, phénomène social

dans sa création, est de plus un phénomène interpsychologique dans sa réalisation matérielle. Cela est particulièrement sensible avec les œuvres d'art rythmiques et plus particulièrement avec la musique pure. C'est surtout là par exemple que la place de tel accent à tel moment très précis du développement de l'œuvre est à la fois voulue par le compositeur, fixée par l'interprète, et perçue par l'auditeur. Et c'est pourquoi l'esthétique, à la différence de la pure psychologie, n'a pas à distinguer entre ces trois théâtres du rythme: l'auteur, le public et l'exécutant (1). A choisir d'ailleurs entre les trois, c'est évidemment l'étude de ce dernier qu'il faut préférer, parce que les phénomènes du rythme seront plus nets chez lui, et s'y prêteront plus commodément à des mesures. En particulier la psychologie de la composition est fort malaisée à faire: c'est surtout là qu'on observerait toute sorte de désordres et de disproportions entre l'effort dépensé et l'effet produit. Au reste il vaudrait mieux encore confondre en une personne ces trois sujets, et le savant lui-même qui étudie le rythme. C'est ce qui nous a fait dire dans notre préface que la condition la meilleure pour une étude du genre de la nôtre, c'est d'examiner ses propres vers tels qu'on les a débités soi-même.

La troisième question posée, étant une question d'esthétique, regarde à la fois la physiologie, la psychologie et la sociologie, et les dépasse. Quel que soit celui des trois sujets qu'on étudie, il est nécessaire et dans une certaine mesure possible de dégager ce qu'il y a en lui de normal, d'idéal et j'oserai ajouter d'universel. Est-ce là faire œuvre d'abstraction vaine et de choix arbitraire? Non, car on est singulièrement aidé dans cette opération par l'étude objective du texte exécuté, et dans le choix de ce texte par le jugement qu'en portent certains élites.

---

(1) A un point de vue différent, celui de l'esthétique sociale, il y a ou il doit y avoir entre eux communion étroite. D'abord c'est une règle de goût pour l'artiste de ne rechercher que ce qu'il peut avoir de commun avec un public, dont le choix, il est vrai, reste à déterminer, au lieu de se livrer à la poursuite curieuse de ce qui lui est propre. L'artiste est d'ailleurs nécessaire pour représenter (parfois en les devançant ou en les provoquant) les sentiments et les goûts du public, et la légende des épopées qui jaillissent de l'âme des foules, ou des cathédrales qui sortent toutes seules de terre, a fait son temps. Quant à l'exécutant, il est évident qu'il doit s'effacer et chercher un compromis entre le goût de l'élite contemporaine et l'individualité qu'il interprète, car n'est-il pas appelé à en interpréter de très diverses? Parfois il devrait ajouter à cette tâche, en s'efforçant de corriger ou de dissimuler les défauts de son texte. Ainsi auteur, exécutant et public s'accordent, se forment et se corrigent mutuellement.

Ce n'est pas ici le lieu de démontrer qu'une œuvre d'art, en dehors de toutes les contingences qui entourent sa naissance et sa structure: fond, forme et rapport de l'un à l'autre, participe par certains côtés, et surtout par sa forme, du caractère nécessaire de la raison, et qu'il y a une beauté reconnue universellement, au sens philosophique du mot, c'est-à-dire capable et digne de l'être. J'accorderai d'ailleurs que cette beauté rationnelle reçoit toute sorte de déterminations particulières. Et par exemple je ne prétends pas qu'il y ait un canon unique pour le corps humain. J'en tolère au moins deux, un pour chaque sexe. On plutôt j'en réclame davantage, au moins autant qu'il y a de divinités dans l'Olympe. Mais de même qu'il n'est qu'une façon de bien dire un vers donné, qui sait s'il y a plus d'un bon vers possible dans une langue et dans un cas donnés? J'espère d'ailleurs, car ceci exigerait de longs développements, trouver quelque jour une occasion plus favorable, puisque le vent est à l'empirisme, de proposer un critère empirique de la valeur rationnelle des œuvres d'art, à savoir les habitudes et le goût des maîtres consacrés des époques classiques. Telles seraient, sauf erreur, ce que l'on peut appeler la norme et la normalité pour l'auteur. Quant à l'exécution, faute de documents qui nous restent des époques que je viens de dire, il faut bien se contenter du goût de ce temps-ci, qui d'ailleurs pour la musique est éclairé, éclectique et compréhensif, et même assez uniforme dans l'élite des connaisseurs de tous les pays ([1]). Ainsi nous trouverons, au moins pour la musique instrumentale, des interprètes convenables dont le goût est consacré par les applaudissements d'une élite. Nous en trouverons plus encore dont le mécanisme est prodigieusement habile, aucun autre travail de la main humaine n'étant arrivé à un tel degré de perfection. D'ailleurs l'auditeur éduqué par la pratique des concerts corrigera mentalement les moindres défaillances de l'exécution, ce qui prouve bien que c'est à une image idéale que nous tendons, que c'est elle que nous entendons, lorsque nous écoutons les sons réellement produits. Ce travail de correction est aisé. Sans avoir

---

([1]) La formation d'un goût et d'un style communs a dû être grandement favorisée par la nécessité de s'entendre dans la musique concertante. Peut-être les différences de pays à pays, sous ce rapport, se réduisent elles aujourd'hui à des nuances dans le tempo Quant aux individus ils diffèrent beaucoup moins par leur conception du rythme général que dans ce que nous avons appelé les détails de l'expression. Il s'en faut, hélas, que le canon soit aussi fixé pour la déclamation. D'autre part, tant que le phonographe ne ralentira pas ces évolutions, l'interprétation, dans les arts sonores, variera assez vite d'une époque à l'autre.

jamais touché un violon, et précisément parce qu'il approche de la perfection, je m'aperçois des fautes matérielles du violoniste, et de la distance qui sépare ce qu'il me donne de ce qu'il voulait me donner. Ce sont les corrections idéales ainsi faites par l'auditeur qui rétablissent la normalité dans l'exécution là où elle a reçu quelque atteinte. Enfin j'appellerai normal l'auditeur normalement doué et cultivé quand il se trouve dans un état normal d'équilibre nerveux, d'attention et d'émotivité, ou que du moins son jugement (car nous sommes capables d'une telle discipline), s'affranchit de ses propres préférences et de son humeur du moment.

Concluons que le texte qu'il faudrait pouvoir recueillir pour une étude du rythme, ce serait celui d'un beau passage de Mozart pour violon seul joué par un Ysaye dans ses bons jours sur un Stradivarius. Déjà je possède, dans la phrase du P. Martini telle qu'elle me fut chantée par M. Landormy, un document semblable au moins pour la durée absolue (mais l'accroissement de l'énergie absolue répond à l'accélération du tempo). Ce qu'on obtient là, ce sont des monuments comparables à un fragment du Parthénon, par exemple à une de ses colonnes. Il y a même un avantage considérable en faveur des arts sonores, c'est que le rythme de notre texte est proportionnel à celui de l'émotion idéale qui serait nécessaire pour le produire. Nous n'avons même plus ici à refaire la réserve que nous avons faite touchant les mesures en psychologie, et la distance qui sépare l'objet de sa perception. L'objet, ici, est un indice plus sûr que la perception. Le rythme produit est plus près que le rythme perçu du rythme idéal qui nous intéresse.

Resterait, il est vrai, à interpréter les textes ainsi obtenus, sous le triple rapport de la sensibilité, de l'intelligence, et de la raison, les deux premiers points de vue étant communs à la psychologie et à l'esthétique pure, le dernier propre à l'esthétique. Des deux la tâche de la psychologie est la plus malaisée, mais elle est nécessaire au préalable, car il faut commencer par connaître les lois de cette sensibilité sur quoi s'exerce la raison. Or ces lois, je dis même les plus élémentaires d'entre elles, sont encore obscures. Ainsi le plaisir paraît se traduire dans le rythme cardiaque, respiratoire ou musculaire, soit par la force et la lenteur, soit par la vivacité, faible ou forte, et il y aurait lieu sans doute de distinguer à ce sujet bien des degrés et des modalités, qui renversent le sens de la grandeur considérée. Certes ce n'est pas tout que de posséder de bons textes, mais c'est déjà beaucoup, et surtout c'est assez, nous l'avons dit, pour l'ambition modeste de l'esthétique technique.

II

Rythme, mètre et répétition. — Si le rythme artistique traduit l'émotion, cette traduction est l'œuvre de l'intelligence. L'art présente la vie à l'esprit. Cela est évident pour le mètre et les répétitions conventionelles, comme le vers. Mais les rythmes et les répétitions spontanés revêtent aussi dans l'œuvre d'art un caractère intellectuel, qui se manifeste en ce qu'ils y sont particulièrement nets, voulus, et réguliers.

Le rythme naturel aux émotions, dès que l'art s'en est emparé, est pour ainsi dire créé à nouveau par lui, recherché non seulement comme expression, mais pour lui-même, perçu et goûté même lorsqu'il nous entraîne dans son courant, et que le développement exact en échappe à notre attention. Cela est bien visible dans le soin avec quoi un virtuose surveille l'énergie, la durée et leurs rapports. Et c'est par exemple l'application exacte de nos deux lois physiologiques, surtout à des cas difficiles comme la progression régulière de l'énergie dans une note un peu longue, qui distingue l'exécutant habile du maladroit. Mais cette habileté elle-même a requis une longue éducation de l'oreille, c'est-à-dire du jugement perceptif. D'autre part, si le rythme moteur est contraint d'obéir à ces deux lois dans leurs prescriptions générales, le rythme sonore et intellectuel, surtout chez l'auteur, s'en affranchit souvent de parti-pris, pour chercher des effets de détail très raisonnés. Ainsi quand l'art, comme il aime à faire, retarde à dessein une résolution ou un dénouement, c'est une industrie de notre esprit, qui joue avec notre cœur. Il y a d'ailleurs lieu de remarquer qu'entre les deux sortes de rythmes que concernent nos deux lois une convention artistique ne peut guère règler que le discontinu. Ceci est encore plus vrai d'un rythme qui doit être collectif : il faut alors que des « coups », marqués à des points très précis, jalonnent la durée. Enfin et surtout le rythme est une expression qui s'adapte à l'objet exprimé, une forme qui s'adapte à une matière : mélodie, lorsqu'elle s'est distinguée de l'énergie ; timbre plus ou moins imitatif ou expressif ; sentiment plus ou moins déterminé, voire même idée particulière ou générale. C'est le succès de cette adaptation qui distingue cette fois l'exécutant intelligent de celui qui ne l'est pas. Il nous paraît singulier que l'on fasse appel pour expliquer l'intelligence du rythme artistique à je ne sais quelle intuition mystérieuse, et qui serait apparemment de nature affective. Il n'y a ici, en dehors de l'éducation musculaire, que la faculté d'interpréter certains signes de

l'émotion, faculté qui est tout intellectuelle, surtout quand il s'agit de signes conventionnels tels qu'ils le sont dans l'art, et quand on a affaire à des cas complexes ou délicats comme une période musicale à multiples articulations, une harmonie intéressante, ou une polyrythmie. Quand on dit d'un virtuose qu'il a du sentiment, ce qu'on désigne en grande partie par ce mot, c'est le sens qu'il a de nos deux lois du rythme, et de l'opportunité de leur application. La tâche de l'exécutant, qu'on y prenne garde, est d'autant plus scabreuse que l'auteur s'en rapporte dans une grande mesure à lui pour cette application aux cas particuliers. Jusqu'ici en effet les poètes n'ont pas donné d'indication sur la manière de lire leurs vers, et les compositeurs, qui furent longtemps sans en donner, n'en donnent encore que de très incomplètes et de très imparfaites, même ceux d'aujourd'hui qui ont une tendance à les multiplier, même les éditeurs comme Bulow, comme M. H. Riemann, et comme M. Pugno, qui ont la prétention de marquer le phrasé. Et sans doute cela veut dire que de telles indications ne sont pas jugées très nécessaires, précisement parce qu'elles découlent toutes de nos deux lois. Mais il faut que l'application de ces lois soit malaisée, puisqu'il y a souvent désaccord à ce sujet non seulement entre les exécutants, mais entre les éditeurs éclairés que nous avons nommés. Quand il s'agit du discours, l'intelligence du rythme n'est pas seulement apparentée, elle est liée étroitement à l'intelligence au sens ordinaire et général du mot. Aussi voit-on que la diction des personnes très cultivées respecte les articulations et le dessin rythmique du texte, et que si, faute d'émotion vive, elle manque d'ampleur et de variété, du moins elle est la seule à quoi la correction ne fasse point défaut.

Le rôle de l'intelligence n'est pas moindre dans la création et la perception des répétitions rythmiques. Ici encore la nature offre sans doute des exemples, comme l'alternance indéfinie de la marche, ou même la matière première, comme les répétitions du rythme émotionnel. Mais la mise en œuvre est de l'artiste. L'art recherche surtout la répétition précisément en tant qu'il n'imite pas la nature, et on la trouve surtout dans les arts où cette imitation est réduite: architecture, décoration, danse et musique. Ainsi, pour nous en tenir aux arts rythmiques, la répétition proprement dite (AA), l'alternance (ABAB), et la correspondance (AAB CCB), sont très fréquentes dans les vers et dans la musique, sous toutes les formes, pour toutes les matières: timbre, rythme et mélodie, et dans toutes les parties de l'œuvre parfois simultanément, par exemple dans la musique: notes,

temps, mesures, groupes de mesures, membres, phrases, périodes, et grandes sections, comme celles du lied ou de la sonate. La régularité d'un tel édifice en dénonce l'origine intellectuelle. Il en est de même de la répétition indéfinie, qui d'ailleurs est le plus souvent conventionnelle, soit celle d'un nombre comme dans la versification syllabique, ou d'un rythme comme dans l'accentuelle, soit surtout celle d'un mètre. Tout ceci rappelle les procédés géométriques de l'architecture et de l'art décoratif.

Enfin, si le rythme et la répétition artistiques requièrent déjà chez les trois agents de l'œuvre d'art un effort intellectuel très marqué, nous avons assez dit que le mètre, lui, ou du moins l'isochronisme du temps premier, qui est la trame du mètre, est la création évidente et directe de l'intelligence. Ici ce n'est pas seulement celle des formes qui est en jeu, mais même dans une certaine mesure celle des dimensions, la faculté mathématique de l'esprit. Ce n'est pas que cette faculté n'ait pu trouver dans certaines habitudes du corps une première occasion de s'exercer. Selon la plupart des auteurs en effet la première idée du mètre a dû venir à l'homme de le marche. Nous avons supposé nous-même que telle est au moins l'origine de notre sentiment du tempo métrique, en ajoutant qu'il a dû se faire jour tout d'abord dans le mètre binaire, et dans la marche collective et réglée. D'autres cherchent dans la danse l'origine du mètre. D'après M. Bücher (*Arbeit und Rhythmus*), il faudrait plutôt songer au travail des artisans. Pour M. Wundt le mètre peut être sorti de ces trois sources également. Il nous paraît qu'il y a lieu de distinguer. L'un des facteurs du mètre, en effet, le temps fort, apparaît comme nous l'avons dit, d'une façon très nette et même périodique dans le travail, surtout collectif, des artisans. L'autre, l'isochronisme du temps premier, se rencontre dans la marche. Mais la première manifestation du mètre complet a dû se rencontrer dans la marche réglée ou dans la danse: peut-être le mètre binaire reconnaît-il plutôt la première origine, le ternaire la seconde.

D'autre part, dans le mètre, l'isochronisme a dû entrer en composition avec le rythme et ses inégalités inévitables, et lui laisser distinguer des temps forts. Et le mètre lui-même ainsi constitué pactise avec le rythme de la phrase. Dans cette opposition et cette fusion du rythme libre et de l'isochronisme se marquent très nettement la double nature, émotionnelle et intellectuelle, de l'art, et l'opposition de ses deux caractères essentiels, l'expression et la régularité.

Cependant, ne pouvant nier le caractère intellectuel du mètre, on

en a contesté le principe et l'existence mêmes. Sous l'influence du psychologisme intempérant et intempestif qui envahit aujourd'hui l'esthétique, un psychologue comme M. Meumann a pu prétendre qu'on n'a guère dans le mètre qu'un système de symboles techniques destiné à faciliter l'exécution. Tel est le chemin qu'on a fait, en s'éloignant du pythagorisme, depuis Aristoxène de Tarente! Il est évident qu'une telle conception s'applique mal au mètre de la polka. Mais elle ne nous paraît guère plus justifiée pour le récitatif le plus libre. Ce qu'il faut bien plutôt dire du mètre et des conventions analogues, comme l'isosyllabie, c'est qu'étant des créations de l'esprit elles apportent la régularité et la discontinuité dans une matière qui ne les comporte pas essentiellement. Le rôle de l'auteur et surtout celui de l'exécutant, venant par là-dessus, sera de retourner à la nature sans quitter de la main ou des yeux la convention, de rendre la vie, sinon la liberté entière au rythme prisonnier du mètre. Nous n'hésiterons point, pour nous, à déclarer parfois égales, dans le chant et la déclamation, deux valeurs dont l'une est réellement le triple de l'autre, parce qu'elles sont idéalement égales en effet, et qu'on les ferait telles si l'on chantait ou déclamait sans expression. Isochronisme et rythme inégal, avec une origine et une essence toutes différentes, ont, si j'ose dire, une égale existence. Ils s'unissent dans l'art en des proportions variables. La division mathématique de la durée est une création comme il y en a d'autres dans tous les arts, comme est par exemple la gamme, qui se superpose et s'impose à la réalité la plus capricieuse, mais qui est par là-même condamnée à rester une limite, pour parler le langage des mathématiciens. Ainsi nous repoussons dès à présent l'objection que l'on pourrait faire à la thèse du mètre dans la déclamation, sur ce fondement que le mètre, en dépit de notre notation, est absent même de la musique. Cette notation, si elle n'est jamais parfaitement respectée par les muscles, elle est toujours présente à l'esprit.

Ainsi l'art met toujours en jeu l'activité de l'esprit, encore qu'à des degrés divers et de diverses façons, selon qu'il s'agit de rythme, de répétition ou de mètre, et de leurs diverses modalités ou applications. Mais où cette activité se déploie tout entière, c'est dans la tâche de ménager toutes ces convenances: observation des rapports entre l'énergie et la durée, adaptation du rythme à une matière complexe, conciliation du rythme et du mètre, de la répétition et de la variation, et constance d'un tempo général et moyen. Que l'on songe au chef d'orchestre. Il suit à la fois un chant et un métronome intérieurs, qui ne se taisent jamais, et dont les voix se marient

sans s'étouffer. Fort capable à chaque instant de s'abandonner au rythme libre comme un ténor sans frein, ou de se plier au mètre comme un orgue de Barbarie, il se garde également d'aller trop ou trop peu en mesure, et réalise à chaque instant des prodiges d'attention et de goût. Il en est de même au moins pour la dépense de force mentale chez l'auditeur qui suit le concert avec un intérêt passionné. Sa volonté se partage entre ces diverses tâches et son intelligence tempère l'une par l'autre ces diverses nécessités.

Il faut donc conclure par ce qui était évident : si l'émotion est la fin de l'art, il s'agit d'une émotion qui est toute pénétrée d'esprit. Volonté, culture et réflexion jouent un grand rôle non seulement dans la création de l'œuvre d'art, mais même dans sa production et sa perception. Le rythme lui-même, qui passe pour en être la partie la moins haute et la moins considérable, requiert l'exercice de cette activité de l'esprit. Le rythme libre et la répétition ne sont empruntés à la nature que pour être remaniés. La division isochrone de la durée est l'œuvre de la faculté mathématique, qui est la plus purement intellectuelle de toutes. Même sans sortir du rythme, l'art impose à tous ses dévots : auteur, interprète et public, un grand effort intellectuel qu'il paie d'un plaisir plus noble que vif, ou qui n'est vif que dans les parties les plus noble de la personne.

Variétés et effets. — Mais il faut maintenant distinguer plusieurs variétés artistiques du rythme, du mètre et de la répétition, et leurs divers effets sur l'intelligence et la sensibilité. Quant aux effets particuliers des trois facteurs du rythme pris séparément, on les trouvera dans la IIe Partie, aux chapitres qui les concernent.

Le rythme, dans les arts, nous l'avons dit, est plus accusé à la fois dans sa continuité et sa discontinuité, l'un de ces caractères pouvant prédominer selon l'art considéré, le tempo adopté, la nature des émotions exprimées. Le rythme discontinu, qui est aussi plus distinct, parle davantage à l'intelligence et à la volonté ; il frappe l'attention, il secoue les nerfs. Le rythme continu, plus enveloppant et plus prenant, s'adresse davantage à la sensibilité profonde. Que l'on compare sous ce rapport, en musique, l'effet du « grand staccato » à celui d'un crescendo formidable ou d'une lente ondulation, et, dans un autre domaine, la déclamation de l'allemand avec celle de l'italien.

La marche de l'énergie est aussi particulièrement nette dans le rythme artistique. On peut dire avec Westphal que le rythme croissant est excitant ou diastaltique. Mais il faut dire, en s'écartant de lui, que le décroissant est déprimant ou systaltique. Quant au

rythme reposant ou hésychastique, que cet auteur a tort d'opposer au premier, il s'oppose à tous les deux, c'est celui qui n'est ni croissant ni décroissant, et qui résulte apparemment de répétitions et de correspondances. Il est naturel que le rythme croissant s'accommode plutôt d'un tempo vif, les autres d'un tempo lent.

Enfin il faut distinguer dans l'art les rythmes conformes à certaines conventions, comme celui du pied ou du vers, de ceux qui sont librement inventés par l'auteur, comme ceux de la prose ou d'une mélodie.

La même distinction est vraie des répétitions, et d'ailleurs les rythmes conventionnels se présentent le plus souvent sous la forme de la répétition indéfinie.

La répétition renforce les effets du mètre et du rythme. Elle en a qui lui sont propres. Il faudrait pour en juger, y distinguer, comme nous avons fait au chap. Ier, toute sorte de catégories : répétitions proprement dites, correspondances, périodicité, alternance, etc.. Une telle étude, qui a été commencée par Fechner, et qu'il serait intéressant de poursuivre, conduirait sans doute à des résultats très différents suivant les cas. Sans entrer dans ce détail, on s'accorde à trouver la répétition agréable. Mais il y a deux explications de cet agrément. D'après une théorie qui ne paraît s'appliquer qu'aux répétitions indéfinies, elle provoquerait dans l'esprit un double mouvement de récapitulation et de prévision dont l'accompagnement affectif est l'attente satisfaite. La théorie courante, qui, elle, viserait les répétitions de toute sorte, y voit surtout une économie des forces musculaires et nerveuses. Il convient apparemment d'ajouter celle des forces mentales, qui jouent dans l'art un rôle autrement grand que les musculaires. La répétition d'un rythme en facilite en effet l'appréhension, qu'il s'agisse de le produire ou de le percevoir. Il faut en outre faire ici une place au plaisir esthétique de la régularité. Observons enfin que la répétition, dans les arts rythmiques, est rarement parfaite, et qu'elle s'y marie le plus souvent à la variation. Si une troupe est entraînée, même par les sons du tambour, c'est sans doute en partie parce que la cadence sonore, retenant une attention d'abord dispersée, rend plus aisée et plus parfaite la répétition des mouvements, mais c'est aussi et surtout que le soldat ajoute une activité psychique à celle de ses jambes, et qu'il est égayé par la variété des figures rythmiques, qui rompt la monotonie des mouvements et des sensations.

La distinction que nous venons de faire entre le fond monotone et la surface variée d'un même rythme a été exploitée dans

une autre intention, et la théorie courante sur l'effet reposant de la répétition, particulièrement sous la forme de la périodicité, est devenue plus subtile chez M. Bergson. D'après ce philosophe la répétition des images sonores et autres, en s'organisant et en se composant dans la conscience, a un effet hypnotique, comme le tic-tac d'une horloge ou d'un moulin, qui rend plus aisée la suggestion des sentiments ou des images, vrai but de l'art. Mais une cadence aussi parfaite que l'est le tic-tac d'une pendule n'est pas souvent réalisée dans l'art véritable, car l'orgue de Barbarie n'est pas un instrument artistique. Quand elle est à peu près parfaite, comme dans la marche ou la polka, elle épargne souvent les forces des danseurs et des marcheurs, mais, notons-le, elle en demande d'autant plus d'effort au musicien. Le but de l'art, même dans une berceuse, n'est pas d'endormir, ni au propre ni au figuré, mais au contraire de réveiller nos facultés.

La vérité est qu'ici encore il y aurait matière à distinctions. Le principe de l'économie des forces s'applique surtout à ces arts, comme la danse moderne, à ces formes d'art, comme certaines mélodies vulgaires, que nous déclarons inférieurs, aux parties basses de l'art, comme l'accompagnement d'une mélodie, et aux artistes incultes, qui font à la répétition une part que nous trouvons exagérée. On en aura pour la déclamation un exemple frappant dans la tendance à des retours périodiques d'accents hors de propos, tendance paresseuse qui s'observe parfois chez ceux qui se laissent entraîner au rythme plus qu'au sens, et qui est surtout extrêmement accusée et choquante chez les illettrés. Ici la répétition semble bien recherchée inconsciemment pour ses avantages physiologiques, par une sorte d'instinct qui tend au moindre effort. L'illettré à cet égard ne fait pas de différence de traitement entre l'art et le travail machinal à quoi il est habitué.

Le mètre le plus fréquent est l'uniforme, c'est-à-dire celui qui est répété indéfiniment durant tout un morceau. Les deux variétés fondamentales en sont la binaire et la ternaire. Le schème normal de la mesure à deux et à trois temps paraît bien être celui-ci :

♩ ♩ et 𝅗𝅥 ♩

Quelle est l'origine musculaire et le sens psychologique de cette prolongation du temps fort d'où serait ainsi sortie la mesure à trois temps ?

M. Riemann affirme que la longue y est une contraction de deux brèves, et qu'elle marque un repos. Je croirais volontiers que la première affirmation est une vue logique de l'esprit, et que dans la seconde l'analyse est insuffisante. Comme on le verra au chapitre des Accents, dans certains cas la longue est simplement l'effet d'un effort soutenu ; dans d'autres cet effort est suivi d'un relâchement. Même si elle avait cette dernière origine, la blanche du schème ci-dessus ne résulterait pas de la contraction de deux noires, elle équivaudrait plutôt à une noire suivie d'une pause. Cependant, si la longue est subdivisée, il se crée un rythme qui, normalement, nous l'avons déjà dit à propos de l'illusion du rythme, est celui-ci :

mais qui peut être aussi :

Le rôle artistique des deux mètres fondamentaux rappelle leur origine probable. Le mètre binaire produit, comme la marche, l'effet de l'ordre et de la discipline, et tous les effets qui se peuvent apparenter à celui-ci par association d'idées directe ou indirecte. Le mètre ternaire, comme la danse, produit l'effet du caprice ou du pathétique. Il préfère un tempo vif, comme le binaire un tempo lent : une suite de trochées rapide se transforme en ïambes dans notre perception. Le mètre binaire pourrait être dit carré, comme l'autre est parfois appelé circulaire. Ce ne sont pas là tout à fait des métaphores, car le premier est plutôt associé à la ligne droite, le second à la courbe (1).

Tous les autres mètres sont dérivés de ces deux mètres fondamentaux. Est-ce à dire qu'ils soient tous composés avec eux ? Il

(1) A vrai dire l'épithète de *circulaire* s'appliquerait mieux à une mesure composée de six temps, quoique même dans ce cas il fût encore plus exact de dire *alternant*. De tels mètres répondent en effet à cette sorte de balancement de la droite à la gauche qu'on obtient en marquant un temps sur trois dans la marche ou la danse, ou comme les Turcs dans le claquement des mains sur les genoux. La valse est en réalité une mesure à 6/4.

est probable que la composition est un procédé d'art postérieur et savant, et que les mètres sont d'abord nés les uns des autres par dérivation, comme le mètre ternaire du binaire. Nous verrons dans notre appendice sur la musique un cas où il semble que la mesure à 4 temps naisse d'une prolongation du temps fort dans une mesure à 3 temps. Peut-être a-t-on tiré ainsi la mesure à 5 temps de la mesure à 4 temps. Mais si telle est l'origine naturelle de ces mètres, dans la suite l'art et la théorie en ont régularisé la filiation : pour eux, 4 est composé de 2+2. Les mètres composés sont normalement plus vifs que les simples, sans doute par suite de la tendance que nous avons, d'après M. Bolton, à égaliser les mesures.

Il y a d'ailleurs une grande différence entre ces divers mètres: 4 et 6 sont binaires, 5 et 7 sont mixtes, ou constamment alternés, ou modulants (car on peut transporter au rythme une locution empruntée au langage de l'harmonie, le mètre étant à peu près au rythme de la phrase musicale ce que la gamme est à la mélodie). C'est en ayant égard à cette différence que les Grecs ont ramené tous les mètres à trois genres : le genre égal, le genre double, et le genre sesquialtère, celui-ci plus boiteux encore que le genre double, et partant plus troublant. Le rapport 3/4, celui de l'épitrite, a été négligé dans cette classification. Et notre rapport 1/3 était inconnu des anciens. Il est d'ailleurs nécessaire de se rappeler, pour éviter des rapprochements illégitimes, que la plupart des mètres grecs étaient des mesures composées.

La subdivision du temps premier, procédé inverse de la composition, reconnaît sans doute comme celle-ci deux origines différentes : l'une instinctive et spontanée, à savoir cette décomposition de la mesure qui se produit dans un tempo lent ; l'autre théorique ou savante, à savoir le fractionnement mathématique, qu'a dû faciliter la musique instrumentale.

Le temps fort se prête plus naturellement à la contraction, le faible à la subdivision [1]. De là vient la fréquence du dactyle et du trochée. On remarquera qu'il s'ensuit une divergence entre le mètre et le nombre des éléments : ce nombre est plus souvent impair dans le mètre binaire et pair dans le ternaire.

---

[1] Contrairement à l'habitude de sa propre musique, dans le pas de la polka c'est le temps fort qui est subdivisé. C'est apparemment ce qui impose à cette danse de la légèreté, et quand le danseur y accentue le second temps, il va à la fois à contresens de la musique et de la danse, et se trompe, si j'ose dire, lourdement. Il y a un déplacement d'accent analogue dans la valse dite *boston*.

D'autre part il faut ici redire, en y insistant, qu' à côté du mètre uniforme on répété l'histoire de la musique signale à diverses reprises une ou peut-être deux formes de mètre variable. La première, intermédiaire avec le mètre uniforme, mérite plutôt le nom de mètre mixte. Les pieds ordinaires, ceux-mêmes dont nous avons parlé, y sont mélangés soit selon des règles fixes, soit au gré du compositeur. Ce mètre, dont on peut dire qu'il module sans cesse, a peut-être été connu de l'antiquité classique dans certains vers lyriques, et de certains peuples Sémitiques. Je crois bien l'avoir reconnu dans des vers Turcs contemporains qu'on m'a récités, et qui ne sont pas accompagnés de musique. Dans certains chants ornés du plain-chant on se serait efforcé, tout en les mêlant, de garder les pieds de la métrique Grecque, les maxima étant huit temps premiers par pied, sept brèves de suite, et des longues de cinq temps.

Ce qui est sûr, c'est qu'il y a dans les psaumes une autre sorte de mètre variable, et qui mérite proprement ce nom. Ici on ne s'attache plus à respecter les pieds de la tradition classique. Plus de mesure binaire ou ternaire, plus de composition ni de substitution. On ne peut presque plus dire que le mètre module sans cesse. N'étaient les accents des mots, qui ne sont pas cherchés et qui sont d'ailleurs inévitables, le concept de mètre se réduirait ici à celui de l'isochronisme du temps premier. Encore dans ce système les syllabes même non accentuées pouvaient-elles recevoir une valeur musicale supérieure à un temps premier. On peut concevoir un système encore plus simple où cette faculté serait réservée aux accentuées. C'est, si je ne m'abuse, le cas de la déclamation française dans des conditions que nous dirons.

Alors que le mètre uniforme doit sans doute son origine à la danse ou à la musique instrumentale, le mètre variable paraît une création postérieure, née de l'adaptation du concept de mètre aux nécessités du discours libre, où les accents et les longues reviennent naturellement à des intervalles irréguliers. Il n'est guère fait que pour une déclamation chantée ou qui se souvient peut-être du temps où elle était chantée. Il ne saurait jamais être qu' une convention plus ou moins explicite pour rendre plus artistique et plus solennelle l'emphase de la déclamation.

Mixte ou non, le mètre variable a nécessairement un effet très subtil et très différent du rythme libre autant que du mètre uniforme. Il était, au moyen-âge, réservé aux formes savantes et aux chantres de profession. Il exige en effet une certaine culture pour être produit et perçu. Comportant la régularité presque sans répétition, il est la forme la plus purement intellectuelle du rythme artistique.

CHAPITRE V

ART, RYTHME ET DISCOURS.

I

LES ARTS RYTHMIQUES ET LE DISCOURS ARTISTIQUE.

La musique. — Il nous reste à voir quelles conditions particulières sont imposées par le discours à la production et à la perception d'un rythme artistique. On doit en effet, comme le faisait déjà Aristoxène, distinguer du rythme sa matière, le *rythmizomenon,* et à ce propos distinguer trois arts: la danse, la musique, le discours artistique. Suivant les arts, tel ou tel caractère artistique pourra prédominer: c'est le mètre dans la danse, la mélodie et l'harmonie dans la musique, et dans le discours le rythme avec le timbre: celui-ci d'ailleurs, outre son rôle esthétique, en joue un fondamental dans la reconnaissance de la signification.

La danse est-elle née spontanément? En doit-on chercher l'origine dans le travail, la marche, le jeu, la mimique émotive, l'imitation de certaines actions, ou encore de plusieurs côtés à la fois? La question ne nous intéresse pas.

Nous n'irons pas scruter non plus les origines de la musique, ni démêler le rôle qu'y ont pu jouer la voix et les instruments, ni trancher la question du droit d'aînesse entre la parole et le chant. Ce qui nous intéresse, c'est que les deux modes d'expression sont nécessairement apparentés. Le chant est une déclamation enrichie et réglée. La musique instrumentale elle-même, par certains côtés, fait comme si elle était soumise à ces conditions physiologiques qui s'imposent à la vocale: elle tend à imiter la voix et même le discours. Sans doute la musique a ses lois propres, avant tout celle de la gamme. Elle dispose, avec les instruments surtout, d'un clavier plus étendu que celui du langage articulé, elle se meut dans des

limites plus larges pour l'échelle des tempos, le registre et la rigueur du rythme. Arrêtons-nous sur ce dernier point. Le mètre dans la musique pourra être très marqué ou très libre: il se peut même qu'il ait fait défaut à certaines musiques de l'Orient. Le rythme, continu ou discontinu, sera sur un instrument, par exemple dans un chant du violon, plus précis qu'avec la voix, ou au contraire il y sera réduit à néant par la disparition des nuances de l'énergie, surtout dans les parties extrêmes du registre, et pour les éléments très longs ou très brefs: on tient, à l'orgue, une note profonde longtemps et sans nuances, on promène un souffle égal et rapide sur la flûte de Pan. D'autres fois enfin les deux lois du rythme seront respectées, mais c'est la respiration, si j'ose dire, qui fera défaut. L'impromptu de Schubert pour piano op. 90, 2 commence par une suite de 81 mesures sans ponctuation, sinon sans accentuation ni phrasé. Les instruments à percussion comme le piano se prêtent particulièrement à ces jeux: arpèges de plusieurs octaves, traits perlés, airs joués comme sur une serinette. Mais tout cela est réservé à l'accompagnement, ou représente des fioritures et des caprices. Normalement les instruments, au moins pour la mélodie, rivalisent d'expression avec le chant. Et dès qu'elle est un peu expressive, la mélodie n'y sort guère du registre de la voix humaine, compris si l'on veut dans son extension absolue, de la basse au soprano. Ensuite, si elle adopte le tempo de la marche pour le temps premier, elle garde celui de la déclamation pour les éléments. Enfin elle respecte à peu près les habitudes de la parole pour la durée des membres et leur composition. On retrouvera dans la musique les fondements, du rythme verbal: accents, cadences et pauses, jusque dans plusieurs de leurs détails et de leurs variétés. Bien plus les divisions rythmiques que nous distinguerons dans le discours répondent à peu près à celles que reconnaît la rythmique musicale : groupe d'éléments accentué, incise, membre, demi-phrase, phrase et période.

C'est sans doute à cause de cette étroite ressemblance que l'on parle d'une « pensée musicale », et qu'il s'est trouvé des auteurs pour prende une telle métaphore au sérieux. Nous avons insisté pour notre part sur le rôle de l'intelligence dans les arts. Mais celle des formes diffère de celle des termes d'une proposition, qui seule mérite le nom de pensée. L'équivoque est peut-être favorisée par la confusion que l'on fait de formes musicales et de la conception ou « pensée » de ces formes. Ce qu'il faut dire, c'est que la « phrase » musicale est plus ou moins directement et fidèlement calquée, pour sa mélodie et son rythme, sur la « phrase »

proprement dite, celle du discours articulé. Dès lors elle paraîtra participer du caractère logique de celle-ci, d'autant que le mouvement logique du discours n'est pas sans s'accompagner d'une émotion, celle de l'âme qui veut atteindre et communiquer la vérité, et cette émotion s'exprime par un rythme et une mélodie. C'est ainsi que le mouvement normal de la période musicale, qui monte pour redescendre, répond à celui des périodes énonciatives. C'est ainsi encore que certaines cadences de la musique nous feront l'effet de l'interrogation. C'est ainsi même que le rapport qui lie deux « phrases » linguistiques (dans le sens précis que nous donnerons au mot phrase) étant souvent, comme nous le verrons, consécutif, nous pourrons être portés à voir, dans la musique, entre deux phrases successives dont la construction et les cadences nous rappelleront celles du discours, un rapport de cause à conséquence. Ira-t'on pour cela parler d'un raisonnement inductif sur la flûte ou le cor anglais? Ne voyons dans les rapprochements de ce genre que l'effet de l'association des idées.

Il peut y avoir, il y a eu toute sorte d'autres rapports et d'échanges d'influence, pour le rythme, entre les trois arts de la durée, d'autant qu'ils se peuvent tous associer. Ainsi la musique instrumentale, même quand elle s'est émancipée de la danse, que d'abord elle accompagnait, en garde dans une grande mesure, surtout si elle est collective, la rigueur métrique. La musique vocale, tantôt sous une forme, tantôt sous l'autre, a toujours conservé dans le solo une certaine liberté de rythme, jusqu'à ce qu'elle eût reconnu l'empire de la musique instrumentale. Quant à la déclamation, ou bien elle s'est détachée du chant, ou bien elle s'est formée d'après lui. Toute sorte de nuances et de transitions sont ici possibles. En Grèce l'hexamètre était à demi-déclamé, et le vers scénique l'était tout à fait.

Négligeons encore la danse, qui est trop éloignée, surtout à notre époque, de la déclamation, pour examiner dans le rythme et le mètre de la musique, dans leurs rapports et leurs variétés, ce qui nous en intéresse particulièrement.

On trouvera dans le traité de M. Mathis-Lussy l'indication des traits qui caractérisent en musique le membre de phrase. Mais on a justement reproché à cet auteur d'exagérer, aux dépens du rythme libre et continu, le rôle du mètre et de l'accentuation. On peut adresser le reproche inverse aux autres musicologues, par exemple lorsqu'ils demandent que les barres de mesure soient remplacées par des barres qui séparent les divisions rythmiques, comme si les

traits de liaison ne suffisaient pas à cet office. Ces divisions, sauf les cas de staccato, sont limitées, dans le chant comme dans la parole, par une reprise d'haleine ou une fermeture de la glotte, dans le jeu des instruments par le baissé ou le levé des lèvres, de la main ou des doigts. La liaison des éléments de la série est constituée par la continuité au moins subjective du développement de l'énergie et de la durée absolues.

Pour ce qui est du mètre, nous avons déjà dit, à propos de l'illusion du rythme, quels sont les degrés, quelle est la place des accents dans les mesures les plus simples et les plus fréquentes. Le tableau complet des diverses mesures est rationnel chez Westphal. On en trouvera une analyse méthodique chez M. Riemann (*Musik. Dyn. und Ag.* et article *Rythme* de son *Dictionnaire de la musique*).

On y verra aussi une étude de la subdivision et de la contraction. Il y a subdivision par exemple lorsque deux croches prennent la place d'une noire, contraction lorsqu'une blanche prend celle de deux noires.

Il y a d'autre part contraction de subdivisions, dit M. Riemann, dans trois cas, qui sont:

le deuxième cas portant le nom de syncope. Observons cependant que dans ces trois exemples nous n'avons plus affaire qu'à de simples contractions si la croche y est le temps premier.

Il y a enfin des subdivisions de contractions, parmi lesquelles l'auteur fait entrer les triolets, quartolets, etc... Ainsi un triolet de croches serait la subdivision d'une noire, qui est elle-même la contraction de deux croches. Cette assertion appelle une critique du même genre que celle que nous avons faite plus haut. De fait ce que l'on peut nommer avec M. Mathis-Lussy un triolet exceptionnel, ou mieux encore accidentel, produit un effet analogue à la syncope, et doit par exemple être comme elle fortement accentué, parce qu'il est difficile à percevoir et à réaliser. Mais le cas normal est celui où le triolet est une simple variation ternaire de la subdivision binaire.

Tels sont les traits généraux qui distinguent le rythme et le mètre dans la musique. Mais ce qu'il importe surtout d'observer pour notre dessein, c'est que la musique contemporaine revêt trois caractères qui ne sont pas nécessaires ni universels, et qui l'éloignent tous les trois de la déclamation.

D'abord elle ne connaît pas le mètre variable, au moins en principe et dans sa notation. L'uniformité du mètre, assez naturelle dans la marche et la danse, et dans cette musique qui les accompagne, n'a dû s'introduire dans les autres genres de musique, et en particulier dans la parole chantée, qui naturellement y répugne, que par contagion. Elle y a été favorisée par la répétition des formes mélodiques et rythmiques. Elle y a été rendue possible par un usage plus libre des valeurs, par des écarts plus grands dans la durée des notes et des silences, surtout pour les finales et les pauses. Que l'on compare ces deux vers de *Pensée d'Automne*, tels qu'ils sont dans la déclamation et dans la romance de M. Massenet:

S'il vous plaît, mon amour, reprenons le chemin.

et: Nous suivions le caprice odorant des allées.

La musique, égalisant la durée des accents, régularise celle des anapestes; mais surtout, afin de ne pas rompre le mètre, elle y assujettit les finales et les pauses. Au reste, la remarque mérite d'en être faite, le chanteur en prend souvent à son aise avec elle, et en une certaine mesure rétablit ainsi dans la pratique le mètre variable de la déclamation.

D'autre part la musique contemporaine remédie en quelque mesure à la contrainte du mètre uniforme, surtout dans tout ce qui ne rappelle pas la danse, par un fréquent désaccord entre les accents du mètre et ceux du rythme libre de la phrase, et par la prédominance de ce dernier. La mélodie en effet entre tant bien que mal, comme nous venons de voir, dans le cadre de la mesure au point de vue de la durée, sinon de l'énergie. Mais si le temps fort de chaque mesure et l'accent de chaque « temps » ne sont pas marqués régulièrement, que reste-t-il de l'accentuation métrique? Il ne resterait plus que l'isochronisme du temps premier si un schème idéal du mètre ne continuait de courir sous le rythme réel. Il y a donc là deux rythmes qui se superposent sans coïncider, et dont l'un, le rythme de la phrase, écrase l'autre, celui de la mesure. Et de fait, dans la liberté du dessin rythmique de nos opéras d'aujourd'hui, la mesure ne peut guère se reconnaître que dans le cas, fréquent il est vrai, où il y a répétition d'une figure rythmique ou mélodique. La coïncidence fréquente entre les accents du rythme (qui eux-mêmes tombent le plus souvent sur les tournants de la mélodie) et ceux du mètre est le trait qui distingue le plus de la nôtre, sous le rapport du rythme, la musique instrumentale de l'époque préclassique, celle des Händel et des Bach, et qui, joint au caractère relativement peu expressif de la mélodie, lui confère une

si grande netteté rythmique. Le romantisme surtout a rompu l'accord entre mètre et rythme. Alors que jadis tous les morceaux, à cet égard, étaient construits comme des danses, aujourd'hui les danses mêmes, dans leur musique, tendent de plus en plus à altérer de parti-pris le mètre (nous l'avons observé pour la polka et le boston), à le sacrifier au rythme libre de la phrase, et à varier le tempo.

Enfin notre musique d'aujourd'hui se distingue par l'extrême divisibilité du temps premier, et par l'usage très libre qu'elle fait des subdivisions et des contractions. Témoin, entre autres, la fréquence dans cette musique du rapport 1/3 qui nous paraît si simple, et qui était inconnu de l'antiquité. Ici encore il y a eu sans doute influence de la musique instrumentale sur la musique vocale, qui jadis n'admettait pas la divisibilité du temps premier. Le caractère pathétique de notre musique dérive en grande partie de cette pratique. En effet le discours pathétique lui-même présente la plus grande diversité et la plus grande irrégularité de rapports dans la durée des syllabes. L'impression ainsi produite est beaucoup plus forte encore lorsque le rythme se débat avec le mètre comme dans les syncopes. Un exemple de la liberté extrême où est arrivé à cet égard la musique contemporaine, et de l'effet qui en peut résulter, se trouvera dans la 8e et la 9e mesure (complètes) du prélude de *Tristan et Yseult,* où se succèdent immédiatement, dans une mesure à 6/8, les valeurs 1-4-3-2.

Les trois caractères que nous avons dits : la constance du mètre, son accord avec le rythme, et la divisibilité du temps premier, d'ailleurs liés le plus souvent, permettent de distinguer, selon leur présence, leur absence ou leur degré, dans l'histoire de la musique Occidentale, trois types très tranchés.

L'un est celui de Bach et de ses contemporains ou prédécesseurs. Le mètre y est très régulier et constant. D'après Westphal le véritable temps premier, déterminable suivant certaines règles, n'est jamais subdivisé dans les fugues de Bach. Ce système rapproche la musique de la danse.

Le second est celui des chants ornés du plain-chant. Ces chants, nous l'avons dit, étaient réservés aux experts, tandis que d'autres, surtout les « proses » à partir du XIIe siècle, sont dérivés de la danse, et de caractère populaire. Là, pas de divisibilité du temps premier ; pas de silences, que les indispensables ; pas de syncopes, et d'après la plupart des auteurs, pas de pieds irrationnels comme les triolets. Enfin dans ces chants ornés, comme peut-être dans

certains vers lyriques de l'antiquité, le mètre aurait été variable. Ce système, réservé au chant solo, rapproche la musique de la déclamation.

Le dernier système est celui de la musique contemporaine. Le mètre souvent n'y est guère constant qu'en apparence; le rythme domine; le temps premier est très subdivisé; les figures rythmiques et métriques sont rompues sans cesse par des silences; il se fait, comme dans Schumann et dans Wagner, un abus de syncopes, ou comme dans Wagner et Grieg, un abus de triolets exceptionnels. Ce système, surtout possible dans la musique « pure », distingue peut-être davantage la musique des deux autres arts rythmiques, mais la rapproche du chaos.

La musique et le discours artistique. — Il n'y a pas nécessairement divergence entre les deux arts. Aux diverses formes de la musique que nous venons d'énumérer peuvent correspondre divers systèmes conventionnels du discours rythmique, et ce rapport apparaît dans l'adaptation du chant chaque fois que les lois des deux arts y sont respectées, ce qui, par malheur, n'arrive pas à toutes les époques de leur histoire. Mais il peut y avoir entre le discours et la musique, surtout instrumentale, touchant le tempo, le rythme et le mètre, des différences plus ou moins profondes qui découlent de la nature respective de leur *rythmizomenon*, la déclamation étant à la fois moins déterminée et moins souple, c'est-à-dire moins artistique par deux côtés. En fait on constate que beaucoup de poètes sont insensibles à la musique et inversement. Il n'en serait peut-être pas ainsi, au moins pour ce qui est du rythme, si notre versification comportait franchement le mètre variable, ou si notre musique ne connaissait qu'un mètre non subdivisé; et l'on voit en effet qu'il n'en a pas toujours été ainsi. Une première infériorité du discours sous le rapport du rythme tient au fait que les notes sont des éléments beaucoup plus simples, plus uniformes et plus souples que les syllabes. Ensuite, comme on l'a fait remarquer, alors que les notes sont indépendantes et que le compositeur en dispose à son gré, l'écrivain trouve les syllabes groupées en mots et parfois en locutions indissolubles. Il y a, pour rendre une pensée, des mots et des tours presque inévitables, qui sont plus ou moins longs, plus ou moins euphoniques, plus ou moins riches de sens. Et sans doute la mélodie comporte de son côté des notes de passage ou des notes répétées qui ne lui sont pas essentielles, mais on peut les éviter, celles-là, et il n'y a là qu'une liberté de plus pour le compositeur.

D'autre part le tempo du discours, même déclamé, est norma-

lement plus vif que celui du chant, et il varie dans des limites moindres que celui de la musique. Nous reparlerons de cette différence au chapitre de la Durée. Mais il convient de rappeler ici que le tempo de la métrique grecque et celui du plain-chant était, comme tous les autres caractères de ces deux musiques, très voisin de celui de la déclamation.

Cette rapidité du tempo fait que dans le discours le rythme en général est plus discontinu (tandis que dans la musique, c'est la hauteur). En particulier le nombre des éléments, qui sont ici des syllabes, y joue un rôle bien plus considérable. De même les différences d'énergie sont plus brusques et plus tranchées que dans le chant et dans toute musique liée.

Le mètre n'est nullement nécessaire à la parole, et s'il s'y présente, comme il fait dans le chant, il n'y saurait jamais atteindre à la régularité de celui de deux membres symétriques du corps, comme les bras et les jambes dans la danse, ou à celle des doigts jouant d'un instrument. Le plus souvent en effet il n'y a dans le discours que des alternances d'énergie, irrégulières quant à la durée, et plus ou moins déterminées seulement quant au nombre et à la place des éléments accentués ou non. Que si le mètre apparaît, c'est le variable qui est sinon le plus facile, du moins le plus normal dans le discours, parce que, naturellement, la syllabe accentuée ne revient pas toujours avec la même durée ni à la même distance.

D'autre part, quand il y a mètre, l'accent tombe toujours sur le temps fort ou sous-fort, et la pause au temps faible. Ainsi paraît se produire nécessairement dans le discours ce que nous avons vu qui se produisait de parti-pris dans la musique préclassique, à savoir que l'accent métrique coïncide avec l'accent rythmique. Mais ce n'est là qu'une apparence. Au vrai les deux accents ici sont parfaitement confondus, car au lieu que le rythme se plie au mètre, comme dans la musique, c'est le mètre, surtout s'il est variable, qui épouse le rythme, et se borne à y introduire un vague isochronisme. C'est pourquoi l'effet lui-même est tout différent: la rapidité du tempo, le mètre variable, l'absence de temps faibles nombreux, subdivisés, et accentués empêchent que le mètre ne confère à la déclamation, qui naturellement y répugne d'ailleurs, la carrure rythmique d'une fugue de Bach. D'autre part si le triolet est possible aux rythmiques conventionnelles du discours, la syncope leur est inconnue. Cet effet de conflit que recherche l'art romantique, et que la musique réalise entre le rythme et le mètre, le discours est

obligé de le chercher dans les rejets et contre-rejets, c'est-à-dire dans l'agencement des mots et des phrases parmi les pieds, les vers et les hémistiches. C'est devenu ici un conflit du vocabulaire ou de la syntaxe avec le rythme ou le mètre.

Enfin les systèmes de rythmique conventionnels et en particulier les verifications peuvent connaître sans doute comme la musique des contractions et des subdivisions. Cela est surtout vrai de vers métriques comme ceux des anciens, qui admettaient la résolution d'une longue ou la contraction de deux brèves. Mais cela s'est rencontré même, dans une certaine mesure, avec des vers qui ne passent pas pour avoir été métriques. Ainsi dans l'ancien vers germanique une syllabe forte pouvait parfois tenir lieu de forte et de faible à la fois; et d'autre part deux voyelles brèves séparées par une simple consonne pouvaient y compter pour une syllabe unique. Mais il convient ici d'observer qu'alors que la note est toujours divisible, sans grande modification de la mélodie et même du rythme, en deux ou plusieurs notes répétées, la syllabe par elle-même ne l'est pas. C'est même là ce qui a conduit les systèmes de musique faits surtout pour la parole et voisins de la déclamation, à instituer un temps premier indivisible, celui qui répondait précisément à la durée de la syllabe brève.

L'indétermination plus grande du rythme dans le discours artistique est encore accrue du fait qu'on ne l'enseigne pas comme la musique, avec des règles fixes, parce que les règles en sont ignorées ou méprisées. Il serait facile pourtant de se faire une voix et une oreille métriques pour la déclamation presque autant que pour le chant, si l'on en avait le goût, et si précisément la déclamation ne naissait le plus souvent le jour où la poésie veut s'émanciper des contraintes de la musique.

II

LE DISCOURS.

Le rythme du discours, sa cause et sa matière. — Après avoir rangé la parole artistique à sa place, parmi les arts du rythme, il nous faut l'examiner en elle-même, et pour cela commencer par considérer les conditions qui sont faites au rythme par le texte même, c'est-à-dire par sa cause: l'émotion, par sa matière: les phonèmes, et en dehors de cela par des soucis d'art et par certaines conventions qui régissent surtout les vers.

C'est, à l'analyser, un travail fort complexe que celui du parleur. Le discours, d'une part, consiste en images enchaînées par des rapports logiques et émotionnels. D'autre part, comme signes de ces images, de ces rapports et de ces émotions, il présente un assemblage de sons produits pendant l'expiration forcée, et qui revêtent naturellement le caractère d'une mélodie et d'un rythme, mais dont la signification est surtout attachée au timbre. Enfin, dans la mesure où le discours est artistique, et il l'est toujours peu ou prou, il ajoute à tout cela un nouvel ordre d'émotions, plus particulièrement intellectuelles, et de nouveaux caractères, plus ou moins conventionnels, du rythme. Or nous avons fait entrevoir combien la seule émission d'un phonème ordinaire, par exemple, est complexe au point de vue musculaire. Que sera-ce lorsque ce phonème a une importance particulière pour l'intelligence du sens ou une grande valeur esthétique? La partie psychologique d'une œuvre littéraire est bien plus délicate encore. Quant au rythme, nous avons vu qu'il intéresse aussi plusieurs organes et plusieurs facultés. Il faut ajouter ici qu'il est conditionné à la fois par sa cause et par sa matière, qu'il se trouve comme à l'intersection de ces deux plans.

La matière du rythme, à savoir les mouvements de la respiration et de l'articulation, lui impose certaines limites et certaines nécessités. Il y a d'abord un maximum infranchissable dans la durée de l'expiration, une énergie maxima et minima du souffle phonateur, des difficultés particulières à gouverner ce mécanisme, et qui ne disparaissent qu'avec une longue étude. Il y a ensuite des phonèmes dont la durée varie avec leur nature, et qui sont grâce à elle plus ou moins dilatables par l'accent, celui-ci ayant par exemple sur les voyelles très ouvertes une sorte d'effet électif qui n'est guère ni réglé ni cherché. Il y a enfin les groupements de phonèmes en syllabes, en mots et en locutions, groupements dont la soudure conventionnelle, la liaison logique, et l'importance psychologique déterminent dans une grande mesure la durée des divisions rythmiques, la place et la valeur des accents et des pauses: ce sont là barrières étroites, bien qu'assez lâches et ployables au gré des besoins artistiques, car l'auteur et l'interprète ont un certain choix et prennent certaines libertés. Ici déjà nous touchons à la cause du rythme, à l'émotion. D'une part, en effet, c'est sous l'influence de l'émotion que l'auteur a choisi et ordonné les mots, dans les limites, il est vrai, que lui imposaient le matériel et les habitudes de la langue, et les besoins de sa pensée logique, comme un mosaïste emploie pour son dessin des pierres de forme et de couleur variables

et données. D'autre part l'importance psychologique des mots est chose d'ordre affectif. Il n'est pas jusqu'à l'enchaînement logique qui ne soit en rapport étroit dans le discours avec une émotion, à savoir celle qui accompagne la recherche et la communication de la vérité.

Quant à l'émotion, considérée surtout chez le parleur, voici le rôle qu'elle me paraît jouer dans l'engrenage. Déterminée elle-même par le sens, c'est-à-dire par les représentations plus ou moins importantes qu'évoquent les mots pris en groupes plus ou moins vastes, depuis le mot isolé jusqu'au texte complet, elle imprime à son tour toute sorte de caractères, rythmiques et autres, à la diction. Elle y détermine: le tempo et l'énergie absolue; la mélodie, qui, de son côté, entraîne l'accroissement de ce tempo et de cette énergie; l'énergie et la durée relatives, deux facteurs dont l'importance respective et dont la dépendance mutuelle varient suivant les langues et les dictions; enfin les nuances de l'expression. D'autre part une émotion d'un ordre particulier, l'émotion artistique, plus ou moins guidée par la convention, la volonté et la réflexion, et qui tend à des degrés divers soit à l'expression, soit au réalisme, soit à la régularité, peut aussi influer sur les diverses parties de la diction, et particulièrement sur le rythme discontinu: nombre, énergie et durée relatives. Nous laissons au lecteur le soin de contrôler ces affirmations sur un exemple comme celui-ci, tiré de *la Conscience*, de V. Hugo:

Il marcha trente jours, il marcha trente nuits

ou mieux nous le renvoyons pour une étude des effets les plus marqués du pathétique au quatrain déclamé par M. Mounet-Sully: *Pourquoi m'as-tu reçu.....* etc...

Enfin une des tâches principales du diseur est précisément d'accorder les exigences souvent contraires du sens et du rythme, surtout artistique, ou plutôt, puisqu'il n'est qu'un interprète, de retrouver l'accord qu'y a mis l'auteur, ou pour mieux dire encore, celui qu'il y aurait dû mettre. Chose curieuse en effet, d'une part l'on ne doit pas se régler sur la diction des auteurs, qui est souvent mauvaise, mais sur une diction idéale qui est peut-être ce débit intérieur et même inconscient qu'ils concevaient en écrivant. D'autre part les fautes des écrivains sont nombreuses, en prose plutôt contre le rythme, en vers contre le sens [1]. Le diseur peut et doit jeter

---

[1] Nous verrons que les fautes du prosateur, aussi bien que ses mérites, sont moins graves, car on lui demande un rythme moins rigoureux. Il est toujours

un voile pieux sur les plus grosse taches, soit qu'il redresse dans son débit les rythmes boiteux, soit qu'il dissimule la pauvreté ou les blessures du sens sous l'élégance ou le faste de sa déclamation.

On voit combien le discours artistique se débat entre des nécessités, des tendances et des convenances nombreuses, diverses, et parfois opposées. On peut conclure, ce me semble, que la tâche du diseur, si elle est moins fatigante parce qu'il n'a point à soulever des masses, n'est pas moins délicate que celle du chef d'orchestre, dont nous avons dit ailleurs la complexité. Que si on la compare, comme il est préférable, à celle d'un autre soliste, le violoniste par exemple, ou le chanteur, il apparaît que le diseur a plus de convenances à ménager, mais aussi plus de latitude dans l'exécution, parce que les lois de la diction sont lâches, flottantes, mal connues et mal observées. Raison de plus pour que la sûreté du rythme soit moins facile encore au diseur qu'au musicien, et pour que l'exécution requière ici, comme nous l'avons dit, des conditions exceptionnelles de fermeté et d'équilibre nerveux.

Les systèmes de rythmique conventionnels. — Il faut insister sur une partie importante du rythme dans le discours artistique, celle qui, non seulement pour le diseur, mais d'abord pour l'auteur lui-même, est fixée par des conventions. Ces conventions, qui ne peuvent guère regarder que le rythme discontinu, ont toutes pour premier fondement une loi fort générale, et qui s'applique à toute série de mouvements humains, à savoir les oscillations de l'énergie. Elles en ont une autre dans un phénomène commun à toutes les langues, la division en syllabes faciles à détacher et à nombrer. Elles dépendent sans doute aussi dans chaque langue de sa structure particulière et principalement de la nature, de la fixité, et de l'énergie des accents. D'où vient cependant que l'allemand et l'anglais ont une versification accentuelle, alors que celle de l'italien et l'espagnol, langues où l'accent est aussi très marqué, est en même temps et de plus en plus exclusivement syllabique? C'est qu'à côté de ses bases pour ainsi dire organiques, il faut tenir compte, pour expliquer la naissance et le développement d'un

---

relativement aisé de faire tenir sur ses pieds, tant bien que mal, une phrase de prose, surtout si elle n'est pas trop longue. Les fautes du poète sont moins frappantes, ou bien nous y sommes plus indulgents. D'ailleurs le rythme lui-même, et par exemple l'ordre des sentiments et des images, n'est pas indifférent à l'intelligence de la pensée, ni à sa beauté. N'est-ce pas en ce sens que Renan parle quelque part de la vérité supérieure que renferme une phrase bien faite, et n'y-a-t'il pas lui-même parfois sacrifié?

système rythmique particulier, des circonstances d'origine et de milieu, c'est à savoir de ses liens avec la musique et la danse, avec le système d'où il sort et les systèmes étrangers dont il a subi l'influence, avec la culture du pays et de la classe sociale qui l'ont créé, avec leur goût d'une régularité grossière ou savante, ou de l'irrégularité. Tels sont les hasards historiques qui déterminent la formation d'une convention touchant le rythme du discours. Il faut ajouter que cette convention elle-même est un fait social intéressant, qui confère, pour ceux qui la respectent, un intérêt général et durable aux objets où elle s'applique, et qui à l'ordinaire a encore le mérite de rester connue après qu'elle a cessé d'être respectée : il est vrai que souvent il n'en est pas ainsi pour la déclamation.

C'est surtout la convention, c'est-à-dire la volonté expresse de créer entre eux une distinction, qui distingue en effet les vers de la prose. Dans la prose la convention proprement dite est faible ou nulle. Elle est remplacée par la tradition, comme est par exemple celle des longues périodes ou des phrases courtes. Tout au plus la prose, tout en se distinguant des vers, doit-elle subir l'influence sourde des habitudes de la versification. Jamais la convention n'a été plus expresse que dans la prose métrique des anciens ou la prose rythmique du moyen-âge, et elle n'y concernait que la fin des phrases. Il faut dire en revanche qu'il y a souvent beaucoup de latitude dans les conventions qui regardent le vers, soit qu'elles s'appliquent à un objet très indéterminé, soit qu'on les observe avec peu de rigueur. Il a toujours existé, entre les vers et la prose, toute sorte de formes de passage, et ce qu'on décore du nom de vers, très souvent, n'est que prose vaguement réglée.

Un vers est essentiellement déterminé par des conventions touchant le nombre et la répétition : il s'agit d'un certain nombre fixe de phénomènes qui se répètent dans un vers de facture donnée. Le vers lui-même pourra se répéter. Du moins, s'il est seul, sera-t-il aisément reconnu, par suite de la convention qui l'a institué dans la langue. Les vers ainsi constitués seront séparés les uns des autres de diverses façons, et s'ils sont longs, divisés. Mais quels sont les divers principes qui règlent la rythmique du vers ?

Il faut mettre à part, à notre avis, les vers isosyllabiques alternants, c'est-à-dire où l'on place sur toutes les syllabes paires ou sur toutes les impaires un accent qui ne coïncide pas nécessairement avec celui que le mot a dans la langue, comme il en serait dans l'exemple suivant :

« Oui, j*e* viens d*an*s son t*em*ple ad*o*rer l'*E*ter*ne*l.

Tel aurait été le principe d'un grand vers Indo-Européen, de 16 syllabes et chanté. Tel est en tout cas le principe de la versification Iranienne, celle du Zend-Avesta, où la musique marquait l'accent. Ce fut aussi, dans le haut moyen-âge, celui des vers romans, chantés ou à demi-chantés, concurremment il est vrai, avec l'assonance et quelques rares accents fixes. C'est encore aujourd'hui celui des *daïnos* Lithuaniens. Enfin cette alternance de l'énergie qui ne tient pas compte des habitudes d'accentuation de la langue (et en particulier la plus simple, de deux en deux syllabes), est très sensible, nous l'avons dit, chez les illettrés quand ils prononcent nos vers savants, et nous en donnerons des exemples à la fin de notre IIIe partie. Tout cela concourt à prouver, s'il en était besoin, que nous avons affaire ici à une convention très naturelle, si j'ose dire, et qui a des raisons profondes dans nos habitudes motrices, mais précisément primitive et grossière.

Quant aux systèmes savants, on en doit distinguer trois types, dont un est métrique et deux rythmiques, sans qu'on puisse dire que le premier est nécessairement associé à la musique, et que les autres en sont nécessairement séparés.

Le premier a pour principe la durée des syllabes. Sur ce fondement il y a dans chaque vers un nombre fixe de pieds, de composition semblable ou différente. C'est le cas des parties lyriques dans les Védas, des vers Grecs, des vers Romains classiques, des vers Arabes. Dans ces exemples la durée de la syllabe, qui prend le nom de quantité, dépend du nombre des consonnes ou de la nature des voyelles qu'elle contient. Il faut mettre à part le cas moins connu, mais plus intéressant pour nous, où la dilatation de certaines voyelles n'est pas étymologique, mais due à l'accent.

Le second principe est celui de l'accentuation. C'est celui des versifications germaniques et slaves. Ici le nombre fixe est celui des accents. Leur fréquence et leur place dans le groupe sont moins rigoureusement déterminées. Notons cependant que les « pieds » sont presque toujours de deux ou trois syllabes, pas plus, et que la variation ne dépasse guère une syllabe.

Dans le troisième et dernier système, celui des versifications romanes, il peut n'y avoir de nombre fixe que celui des syllabes.

Les trois systèmes, parents dans l'histoire, ne sont pas sans affinités. D'abord le temps fort du système quantitatif comporte un accent. Ensuite la versification accentuelle et la syllabique reposent également sur la distinction et le groupement des syllabes, accentuées et inaccentuées.

Aussi les trois systèmes peuvent ils se combiner. Toute versification est accentuelle en quelque façon. Le vers quantitatif a été parfois isosyllabique. Le vers syllabique a pu comporter un nombre fixe d'accents. Et qui nous dit que bien des vers rythmiques (accentués ou isosyllabiques) n'ont pas été en même temps métriques, qu'on l'ait cherché ou non, qu'on s'en soit ou non rendu compte?

Ces sortes de combinaisons se sont surtout opérées lorsque chacun des principes n'était appliqué qu'imparfaitement. C'est le cas du vers sanscrit dans les parties épiques des Védas, vers isosyllabique, qui ne devient métrique que pour les trois syllabes de la fin, en cela semblable à la prose dite métrique, qui n'est telle qu'à la fin des phrases. Quant à l'isosyllabie, nous voyons, par l'exemple du français contemporain qui escamote les *e* muets, qu'elle peut être imparfaite, même lorsqu'elle est le principe convenu. Mais il est douteux que cet exemple puisse faire loi, et qu'il prouve autre chose que la diffusion d'une pratique condamnable, et la corruption du principe en question. Il faut toutefois reconnaître que l'isosyllabie, qui d'ailleurs paraît être toujours sortie d'un système différent, ne saurait former à elle seule un principe suffisant. Elle exige avec elle, comme dans l'alexandrin classique, un nombre minimum, qui soit fixe, d'accents à des places déterminées.

D'autre part les trois principes fondamentaux que nous avons dits, et surtout les deux rythmiques, peuvent fort bien s'allier à d'autres accessoires, comme le timbre et la mélodie. Pour le timbre il s'agit des phénomènes connus de l'homophonie: allitération, assonance et rime, dont on a depuis longtemps compris qu'ils accusaient la structure du vers, et dont M. Stetson a montré qu'ils y favorisaient la répétition du rythme, parce que dans l'homophonie les mouvements phonateurs sont en effet répétés.

Pour la mélodie, il s'agit de correspondances plus ou moins précises et étendues. Il y a correspondance ou opposition mélodique dans les vers de la *Chanson de Roland,* où le plus souvent le premier hémistiche est ascendant, le second descendant. Il y en a de pareilles dans les strophes, où elles s'ajoutent à celles de la rime. Une correspondance de cette sorte a dû être le principe essentiel de la versification (à supposer qu'elle mérite encore ce nom) des peuples Sémitiques autres que les Arabes. C'est ce qui apparaît dans la façon même dont le chant liturgique interprète les psaumes, puisqu'il leur donne une mélodie régulièrement ascendante et descendante, et d'une façon plus vague dans la lecture de l'Evangile, où la durée des membres étant très variable, il n'y a de régulier que le retour de

certaines cadences [1]. Enfin la mélodie joue un rôle plus précis en chinois. Cette langue, qui possède, comme on sait, dans la hauteur musicale des nuances nécessaires à l'intelligence du sens, et partant très marquées, les a utilisées pour des correspondances complexes dans ses vers, qui sont par ailleurs syllabiques et alternants.

La versification française, avant qu'elle se ne corrompît au siècle dernier, avait toujours été fondée sur un syllabisme rigoureux, avec des accents en nombre et à place fixes. Ces accents ont été tantôt fréquents, comme dans la versification alternante du moyen-âge, tantôt rares, comme dans l'alexandrin du XVIe siècle, qui n'en comportait que deux. Mais dans ce dernier cas, ils ont pu, comme dans la versification classique postérieure à Racine, en tolérer à leurs côtés d'autres en nombre et à place variables. Enfin cette versification, à plusieurs périodes de son histoire, a fort bien pu admettre un principe métrique, et sans doute le peut encore aujourd'hui.

III

LA DÉCLAMATION.

Les divers genres de diction. — Pour le rythme comme pour tout ce qui s'y rattache: mélodie, tempo, énergie absolue, il est tout à fait nécessaire d'établir entre les diverses dictions une première distinction fondamentale, qui rappelle la rhétorique ancienne, et qui n'est pas sans atteindre le fond des choses. Il faut distinguer d'après leurs fins et les circonstances de leur emploi, quatre sortes de dictions, qui sont très tranchées, au moins en principe. Ce sont, dans l'ordre où l'on s'éloigne du naturel pour aller vers l'art et la convention:

[1] Il y a, il est vrai, sur la versification hébraïque, en dehors de la doctrine traditionnelle que nous venons de rapporter, deux théories opposées, dont l'une y restreint, l'autre y exagère la régularité. D'une part on a longtemps soutenu que le principe artistique s'y réduisait au parallélisme du sens, comme s'il était possible qu'une versification reposât sur un principe tout intellectuel, ou plutôt que celui-ci ne se traduisît point par des marques extérieures. D'autre part on tend aujourd'hui à découvrir dans certaines parties de la Bible, soit à côté du parallélisme des membres, soit en dehors de lui, des correspondances d'accentuation de vers à vers plus ou moins éloignés, un nombre fixe d'accents (MM. Bickell, Sievers, Grimme), et même des unités supérieures comme la strophe (MM. Müller et Grimme). Mais ces dernières théories sont particulièrement contestées. L'Hébreu et le Syrien paraissent avoir répugné aux formes d'art très définies, s'il est vrai que la musique même de ces peuples n'était guère métrique.

1) la parole ordinaire, celle de la conversation (à quoi l'on peut joindre le soliloque si l'on veut);

2) la diction artistique tempérée, qui est employée normalement dans la lecture;

3) la déclamation, qui normalement suppose qu'on récite [1];

4) le chant.

En dehors de ces grands genres, il en est de mixtes, sur quoi nous reviendrons. Il en est aussi de négligeables et d'exceptionnels, que l'on pratique dans des milieux particuliers comme l'école et l'église: de ce nombre sont la récitation scolaire, la leçon scolaire, la dictée, la prière, etc... Nous avons parlé au début de notre Préface de la lecture *in petto*, qui présente l'image auditive des dictions effectives, mais pressées et confondues. Elle reproduit surtout la lecture didactique en y ajoutant des images visuelles ou motrices, dont l'importance respective varie avec les sujets; de même le tempo en doit être plus lent pour les sujets de type moteur.

Quant aux quatre dictions que nous avons d'abord nommées, il peut y avoir dans la pratique passage insensible de l'une à l'autre. Et d'abord, quoique la conversation soit de toutes la plus naturelle et la plus spontanée, l'art peut n'en pas être absent, je dis même au point de vue phonétique et ailleurs qu'au théâtre. L'exemple des comédiens, plus encore la tradition de la bonne société, chez des sujets d'élite et dans des régions privilégiées, ont pu rendre la conversation presque aussi réglée et nuancée qu'une bonne lecture. D'autre part les autres genres peuvent tous dans une mesure variable imiter la conversation en général, ou celle de certaines personnes ou classes sociales déterminées. C'est en cela précisément, beaucoup plus qu'en de très rares imitations de bruits naturels, que consiste ce qu'on peut appeler le réalisme dans la diction. Le chant lui-même connaît dans le récitatif, la mélopée, le psaume et l'air d'opéra, des formes diverses, plus ou moins voisines du discours parlé ou déclamé. Nous avons dû d'autant plus en faire le terme extrême de notre série que l'on peut concevoir, que l'on rencontre dans l'histoire et dans la réalité contemporaine des formes intermédiaires entre ces trois genres.

Notre classification serait incomplète si nous n'y faisions pas intervenir un second principe, très important lui aussi. A quoi

---

[1] Je découvre au dernier moment dans des « règles » que Goethe traçait « pour les comédiens » la même distinction entre ce genre et le précédent, qu'il appelle la récitation.

sert la parole en effet? On parle pour demander, pour commander, pour faire connaître un désir ou faire partager une émotion. On parle encore pour apprendre ou pour enseigner des faits ou des idées. On parle enfin pour bien parler. Ces trois fins diverses déterminent déjà diverses modalités importantes de la syntaxe et de la morphologie. Au point de vue phonétique elles correspondent à trois éléments, presque toujours présents à la fois, mais en proportions variables.

Ils sont tous trois d'ordre émotif, mais plus ou moins purement (1). Le premier, qui se rencontre également dans les quatre dictions, et peut également y être prépondérant, est proprement émotif, ou si l'on veut, expressif ou pathétique. Il s'agit d'exprimer pour les faire partager, ou simplement pour s'en soulager, les émotions les plus diverses en nature, et en degré, et qu'on éprouve soit personnellement, soit par sympathie pour ceux dont on parle. Car tout est, directement ou non, subjectif dans la parole, et même le récit épique, en dépit de la classification célèbre de Hegel. Quand, parlant de Caïn qui fuit la colère de Dieu, je prononce ces mots :

Echevelé, livide au milieu des tempêtes,

je frissonne comme si j'étais Caïn, et ma déclamation serait la même si je parlais de moi.

Le second élément, plus intellectuel, n'a guère de place dans le chant. Il comporte deux variétés, l'une explicative, l'autre descriptive ou narrative. La première est plus proprement didactique. Dans la seconde l'émotion a bientôt fait de se glisser par ce canal de la sympathie dont nous venons de parler. Mais à cet égard il y a bien des degrés possibles. Que l'on compare, et d'abord pour le sens, le procédé presque technique employé par Fénélon dans le portrait d'Amphitrite qu'a cité M. Lanson *(L'art de la prose)* « Nous aperçûmes des dauphins couverts d'une écaille qui paraissait d'or et d'argent.... Elle était d'une blancheur plus éclatante que l'ivoire, et les roues étaient d'or...» avec les descriptions fastueuses de *René* ou *d'Atala*. Eh bien les sons, ici encore, répondent aux images : d'un côté une mélodie sèche et grêle, un rythme coupé ; de l'autre une magnificence d'harmonie qui confine souvent à celle des strophes lyriques. Au reste, même pris dans sa pureté, cet élément, que nous nommons intellectuel à cause de son origine, se manifeste lui aussi dans la diction par des caractères émotifs : il s'agit, nous l'avons dit, de cette émotion de l'âme qui veut atteindre la vérité, l'obtenir

(1) Déjà les quatre dictions répondent à des degrés divers dans la vivacité et le caractère esthétique de l'émotion.

d'autrui, ou la lui inculquer. Ce dernier cas nous rapproche encore de l'élément précédent: la volonté de persuader tient également du désir d'enseigner et de celui de communiquer ses émotions.

Le troisième élément, c'est l'émotion esthétique. Pour être plus précis (car l'élément expressif joue lui-même un très grand rôle dans l'art, où tout est expressif), c'est cette émotion que donnent la régularité artistique et l'observation de règles plus ou moins conscientes, plus ou moins connues et convenues. On pourra ici, avec les philosophes, distinguer divers sentiments esthétiques qui trouvent dans la diction un moyen d'expression de plus, et d'ailleurs concordant avec les autres: le sentiment du beau proprement dit, et d'autres qui, comme celui du sublime ou du joli, admettent plus encore que le beau des parties intellectuelles ou pathétiques.

Trois genres de diction proprement dite (laissons le chant de côté), et trois éléments qui peuvent chacun prédominer dans chacun d'eux, font neuf combinaisons intéressantes. Il faut convenir au demeurant que les trois éléments s'accordent mieux, un par un, aux trois genres de diction: la conversation est normalement expressive, la diction tempérée didactique, et la déclamation est, ou plutôt devrait être avant tout artistique. D'autre part il y a passage insensible entre les variétés plus encore qu'entre les genres. Ecoutez derrière une porte, et parfois vous ne saurez dire si le récit que vous entendez est lu, récité ou improvisé. Ces réserves faites, indiquons sommairement pour le français contemporain les caractères des neuf variétés de diction que nous avons distinguées.

Dans la conversation française calme et pour ainsi parler didactique, le rythme, nous l'avons dit, est peu marqué, le tempo vif, à divers degrés; l'énergie absolue varie avec les personnes, les pays et les milieux sociaux, et la mélodie selon les cas sera ou bien monotone ou délicatement nuancée. Dans des circonstances favorables la parole non artistique s'anime pour exprimer les passions les plus diverses, et elle les exprime sous les formes les plus variées: tout ce qu'on en peut dire, c'est que le plus souvent le rythme y devient plus marqué que dans la conversation tranquille. La périodicité elle-même peut apparaître, non seulement dans le cri, mais même dans la parole articulée. Enfin le discours commun et ses moyens d'expression feront l'objet d'une étude artistique chez le comédien.

Dans la diction tempérée, qui est celle de la lecture courante, le tempo est vif, l'énergie faible, le rythme moins accusé que la mélodie. Essentiellement calme et didactique, cette diction est pour-

tant très propre, quand il le faut, à devenir artistique et à mettre en valeur les rapports de nombre et de durée que présentent certains textes, et aussi très capable d'exprimer des nuances émotives très nombreuses par des inflexions variées, mais toujours délicates et comme retenues.

La déclamation, objet à peu près exclusif de notre étude, est caractérisée par une certaine emphase. On voit que je prends ce dernier mot dans son acception courante, non dans celle des grammairiens. On voit aussi que je n'y attache, non plus qu'au mot déclamation, aucun sens défavorable. L'emphase joue dans ce qu'on pourrait appeler l'exécution d'un poème ou d'un discours à peu près le même rôle que joue la verve dans sa composition. Le seul caractère qui y soit à peu près constant est le haut degré de l'énergie. Elle est due à la vivacité de l'émotion, mais parfois aussi commandée par des circonstances extérieures, telles que la nécessité de parler dans un grand vaisseau. Quant au tempo et au rythme, elle peut s'y manifester de deux façons très différentes. Dans cette déclamation où prédomine l'élément artistique l'émotion, qui est surtout ici l'enthousiasme de l'admiration, ayant elle-même un cours uniforme et une intensité constante, le tempo est large et constant, le rythme plus lié, plus continu et plus régulier. J'appelle régulier un rythme qui obéit avec précision à nos deux lois, qui respecte les conventions touchant la langue et le vers, et surtout où le mètre variable apparaît nettement. Que si c'est l'élément pathétique qui prédomine, comme l'émotion cette fois est variable et soudaine, elle amène ou renforce dans le tempo et dans le rythme toute sorte de heurts, de variations, et d'irrégularités. Cette différence est très sensible dans les phénomènes de la durée. L'emphase artistique, comme on le verra surtout dans certains exemples de ma déclamation, crée une tendance très nette à un tempo large et soutenu, à l'égalisation des inaccentuées, naturellement inégales, à la prolongation et à l'égalisation des accentuées, enfin à l'établissement d'un rapport défini entre la durée des unes et des autres. L'emphase pathétique au contraire, comme on le verra par exemple dans des morceaux de caractère différent déclamés par moi-même, et dans la plupart des autres exemples, peut exagérer l'inégalité naturelle aux inaccentuées et l'irrégularité naturelle de leur rapport avec les accentuées, et déterminer dans le tempo et dans la durée des longues les écarts les plus considérables et les plus soudains. Il y a d'ailleurs lieu de faire quelques réserves à ce sujet. D'une part cette irrégularité du rythme est souvent monotone. La plupart des

passions se traduiront également par certains accents anormaux, dont le degré seul varie. D'autre part la véhémence entraîne sporadiquement certaines manifestations régulières, à savoir des répétitions rythmiques, comme chez M. Bouchor, ou métriques, comme chez M. Silvain, qui rappellent le rythme périodique de certaines grandes émotions. Enfin et surtout, le plus souvent l'emphase participera à la fois des deux caractères, artistique et pathétique. Elle aura ainsi pour double effet de produire à la fois cette inégalité du rythme amétrique, et cette régularité du mètre, que nous ne cessons d'opposer, et dont la conciliation est le secret le plus difficile de l'art du diseur. Des comparaisons entre deux débits successifs, quand je demandais à mes sujets de répéter ce qu'ils avaient dit en y mettant plus d'emphase, sont, on le verra, très instructives à ce double égard.

L'élément intellectuel ne fait pas défaut non plus à la déclamation. Il s'y marque surtout dans l'allure générale de la période, tant pour le rythme que pour la mélodie. Cela crée ainsi trois variétés de déclamation. Nous les appellerons: poétique, oratoire et pathétique. Il n'y a pas lieu en effet de reconnaître quatre combinaisons, que formeraient, deux par deux, les trois éléments signalés: le pathétique se manifeste de la même façon dans l'emphase oratoire ou poétique. Il conviendra plutôt de considérer les compromis entre la déclamation et les autres genres de diction, et surtout avec la conversation: l'emphase, dans ce dernier cas, admet des parties réalistes.

Rapport de la diction au texte. — Après avoir classé et caractérisé les divers genres de diction, on pourrait les étudier par rapport aux écoles littéraires, aux écrivains, aux diseurs et aux auditeurs, ou d'une façon plus générale à l'époque et au tempérament. Bornons-nous à observer qu'aux trois variétés signalées dans la déclamation répondent trois catégories de diseurs: le poète, l'orateur et le comédien. Un type nouveau, celui du conférencier (c'est le plus souvent un professeur), n'est guère apte qu'à la lecture didactique. Et répétons à ce propos que, confinés chacune dans leur département, ces trois ou quatre sortes de diseurs sont souvent inhabiles à en sortir, et même à cultiver les genres hybrides, si fréquents dans la réalité.

On peut surtout se demander à quel genre littéraire convient chaque diction. Ces genres sont, comme on sait, assez confondus à cette heure. Ainsi un morceau de prose comme est dans les *Martyrs* la plainte de Cymodocée en prison: « *Légers vaisseaux de*

l'Ausonie, etc. » appelle franchement une déclamation poétique, alors que tant de vers du XVIIIe siècle sont de pure prose didactique, et veulent être lus comme tels. Ce sont là d'ailleurs chez les écrivains des fautes de goût. D'autre part l'emphase du diseur, et avant elle cette sorte d'enthousiasme de l'inspiration qui anime l'auteur, et à quoi nous avons dit qu'elle répond, devraient être réservés à l'éloquence et à la poésie. Et ce que la déclamation peut avoir de convenu, par exemple lorsqu'elle devient métrique, s'accorde particulièrement bien aux conventions du vers. En dehors des mouvements de l'éloquence, la prose devrait être toujours plus ou moins didactique, et demander par conséquent la diction tempérée. C'est ce que le goût classique avait bien compris.

Quant aux trois grands genres de poésie que distingue une tradition justifiée par l'histoire littéraire, c'est le lyrisme, on le voit, qui veut la déclamation la plus régulière, la plus soutenue, la plus voisine pour tout dire de cette musique dont la poésie lyrique se rapproche en effet. Encore faut-il, avec les Grecs, distinguer plusieurs sortes de lyrisme, et ce que nous venons de dire n'est tout-à-fait exact que pour cette forme qu'ils appelaient hésychastique, à savoir celle qui n'exprime des émotions ni trop fortes, ni trop variées, telles que peuvent être par exemple la joie ou la douleur modérées. C'est à ce lyrisme que convient précisément cette forme de déclamation que nous nommons poétique, et qui est le type le plus pur de la déclamation. A côté d'elle le lyrisme, dans des proportions variables, pourra lui-même faire place à des éléments pathétiques, et par là se rapprocher de l'épopée. Quant à la tragédie, elle admettra même des éléments réalistes, et tempérera l'une par l'autre la conversation pathétique et les trois variétés de la déclamation.

Comme dans le lyrisme, il y aurait lieu de distinguer dans l'éloquence, et pour la déclamation elle-même, une forme plus régulière et plus purement artistique, celle du genre apodictique, et une forme irrégulière qui convient à des genres plus utilitaires et plus passionnés.

L'étude de la diction appropriée serait d'un très grand secours pour la définition des genres littéraires, tant ceux que nous venons de nommer que les autres, et pour la détermination du genre d'un texte donné. Elle permettrait aussi, surtout si l'expression des divers sentiments étais plus connue, d'établir cette classification que Fauriel avait rêvée, qu'il faudrait appeler non plus celle des genres, mais celle des tons, et où entreraient en partie certains des genres prétendus, comme le tragique et le comique, l'idyllique et le romanesque.

Observons enfin qu'il faudrait envisager souvent les genres, et toujours les tons, non pas tant dans l'œuvre littéraire totale que dans des fragments, dans une période, un membre de phrase, parfois dans un seul mot.

Toutes les considérations qui précèdent ne sont pas des vues à priori. Nous les tirons de l'étude des exemples que l'on trouvera dans notre IIIe Partie. Citons-en quelques-uns dès à présent. Le *Lac* de Lamartine, le passage des *Martyrs* rappelé plus haut, nous l'avons dit, offrent de purs modèles pour la déclamation poétique. La première période de l'oraison funèbre d'Henriette de France par Bossuet est faite pour la déclamation oratoire. Le quatrain d'*Œdipe roi* tel qu'il me fut déclamé par M. Mounet-Sully: *Pourquoi m'as-tu reçu...* est parfaitement pathétique. D'autre part le passage de l'*Histoire de Charles XII* sur Gustave Wasa: *Enfermé dans une prison, il osa songer à détrôner le tyran...* veut la diction didactique. Un passage comme celui du début de *René*: « *Tantôt nous marchions en silence...*, réclame plus d'élégance et de poésie. Certains passages de la *Prière sur l'Acropole*: « *Je suis né, déesse au yeux bleus...* » ou certains poèmes de M. Sully-Prudhomme, tels que: « *Ah si vous saviez comme on pleure...* » appellent une diction encore tempérée, mais plus ou moins expressive ou pathétique.

Après ces exemples de type pur, en voici de type mélangé: Ce vers, tiré d'*Andromaque*:

Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants!

doit être déclamé sans doute avec beaucoup d'expression, mais aussi d'une façon poétique. Que l'on se demande ce que deviendrait ici la diction si la même phrase se trouvait dans un drame en prose. La diction qui convient au quatrain d'*Athalie*: « *Celui qui met un frein...* » est intermédiaire entre la déclamation oratoire et poétique. Celle du commencement de la *Maison du Berger*, surtout poétique, doit avoir des passages pathétiques. La *Conscience* de V. Hugo est un fragment d'épopée alexandrine, c'est-à-dire fort éloigné de la majesté soutenue des épopées primitives, et comme tel il offrira un compromis singulier entre la déclamation poétique et la diction pathétique et réaliste. Certains vers de ce morceau, comme celui-ci:

Je suis trop près, dit-il avec un tremblement

se rapprochent même beaucoup de la conversation. On peut en dire autant de la prose des *Misérables*, je dis même quand l'auteur parle en son nom. Mais la diction la plus réaliste sera celle du drame en prose.

Est-il besoin de rappeler, pour finir, que le choix de la diction pour un texte donné varie fort d'un sujet à l'autre, et souvent d'une fois à l'autre chez le même sujet? Non seulement deux interprétations du même vers, si nous en analysons par exemple la durée en fractions aussi brèves que des cs., ne seront jamais tout-à-fait semblables, ce qui d'ailleurs à ce degré est fort naturel et n'a aucune importance, mais il y aura parfois, du même vers, une foule de conceptions franchement différentes. Il faut ajouter ici qu'il n'y en a qu'une de bonne. Certes dans la confusion actuelle des genres littéraires et l'indétermination des méthodes de diction, il sera parfois très difficile de l'indiquer. Ainsi pour dire un vers comme celui-ci:

La lune était sereine, et jouait sur les flots,

et non pas tant au début du poème des *Orientales*, où il se trouve d'abord, qu'à la fin, où il est répété, il est certain qu'on peut concevoir la plus grande variété de tons et de rythmes, presque tous ceux que nous avons énumérés. Il n'en est pas moins certain que c'est le ton du récit mi-lyrique, mi-dramatique, qui convient seul. Une telle catégorie sans doute est très complexe et très difficile à déterminer. Mais l'intuition ici supplée au raisonnement. L'exemple choisi est d'ailleurs particulièrement scabreux, car il renferme un double effet, de contraste et de répétition. Observons cependant que s'il se produit des divergences dans l'interprétation de ce vers pour le tempo et la mélodie, le rythme, à peu de chose près, y sera le même chez tous les bons diseurs.

Le rythme de la déclamation française, et le plan de notre seconde partie. — Nous sommes arrivés, après une série de déterminations concentriques ou convergentes, à ce qui fait l'objet central de notre étude, le rythme du français déclamé. Il ne sera pas mauvais de tracer ici un premier crayon de la carrière qui nous reste à parcourir, et de justifier l'ordre que nous suivrons. Ce rythme en effet est comme un faisceau qui se décompose en ce qu'on peut appeler des « parties de qualité » ; et pour chacune de ces parties on découpera dans le fil du discours des divisions plus ou moins grandes, qui seront comme des « parties de quantité ». Il s'agit pour nous de déterminer les unes et les autres.

On peut, pour décomposer le rythme du discours en ses parties constituantes, se placer à un point de vue mathématique et mécanique, y distinguer par exemple les trois facteurs du nombre, de l'énergie et de la durée. Le physiologiste, lui, pourra faire l'analyse des divers mouvements de l'organe phonateur, étudier les conditions de la respiration, de l'articulation, etc.. Le psychologue considérera

la perception des sons et l'émotion qui y est rattachée. L'esthéticien enfin, tenant compte de tous ces faits et d'autres encore, comme les conventions touchant les vers, en examinera surtout la valeur esthétique et le rapport à quelques idées ou à quelques tendances générales de l'esprit. Sans doute il nous sera impossible de faire abstraction de tout cela, et les divers chapitres de la IIe Partie, selon leur objet, feront précisément une place particulièrement grande à chacune de ces diverses considérations. Mais le point de vue qui leur est commun et qui nous est propre, celui de l'esthétique technique, est à la fois voisin et distinct de tous ceux que nous avons dits. Nous aurons surtout à nous appliquer à voir ce que devient objectivement un texte artistique dans la bouche d'un diseur, les efforts que fait ce diseur pour en interpréter le rythme selon les conventions qui y furent observées, et les habitudes de son art et des arts voisins. Ainsi la matière de notre étude nous sera fournie par l'observation physique, ses cadres par des lois physiologiques et psychologiques et des institutions sociales. La partie proprement technique y recevra d'autant plus de développement que ces institutions, à savoir en l'espèce les règles de la versification, sont connues de tous, et que de ces lois nous avons dit l'essentiel, ou du moins ce qu'on en peut dire à l'heure présente.

Sur ces fondements nous distinguerons trois ou quatre « parties de qualité » dans le rythme de la déclamation du français. Ce seront d'une part le rythme proprement dit, qui ne sépare pas l'énergie de la durée, mais où l'on pourrait distinguer le rythme continu et le discontinu, ou encore, ce qui revient à peu près au même, l'énergie et la durée absolues de l'énergie et de la durée relatives, s'ils ne se manifestaient pas dans les mêmes divisions phonétiques ; d'autre part deux principes discontinus : le syllabisme, c'est-à-dire les relations numériques, et le mètre, c'est-à-dire encore la durée, mais réglée cette fois, et émancipée de l'énergie.

Il y a plusieurs différences notables entre le premier principe et les deux autres. Le rythme proprement dit sera surtout considéré comme moteur, et comme tel obéissant à nos deux lois physiologiques, encore qu'on ne doive pas s'interdire de faire entrer ici et parfois primer des considérations d'ordre auditif et psychologique. Le syllabisme et le mètre sont des rythmes sonores et même particulièrement intellectuels, et qui partant puisent d'abord leurs lois dans l'esprit. D'autre part le rythme libre est surtout le domaine de l'expression. La régularité ne peut guère s'y introduire qu'à un degré restreint dans l'accroissement de l'énergie absolue et du tempo,

ou encore (mais ce n'est pas le cas du français) dans l'alternance de l'énergie. Au contraire dans le syllabisme et le mètre l'expression est beaucoup moins recherchée que la régularité. C'est pourquoi cette régularité peut faire l'objet de conventions expresses, comme l'isosyllabie du vers et le mètre de la musique, ou peut-être tacites, comme le mètre dans la déclamation.

La psychologie de l'auditeur normal, la seule qui importe à l'esthétique, pure ou technique, paraît justifier ces divisions esthétiques. Pour la psychologie ordinaire et les auditeurs ordinaires, ce serait surtout question d'espèces. Que l'on se rappelle ce que nous disions déjà dans la Préface de la place que le rythme peut occuper pour l'esprit de l'auditeur dans un complexus. Encore n'y avons-nous énuméré que les parties de ce tout qui sont d'ordre matériel. L'attention d'un auditeur se portera à la fois : d'une part sur le sens, l'émotion, le spectacle, l' auteur ou les interprètes, si ce n'est sur l'auditeur même ; d'autre part sur le timbre, l'intonation, les nuances expressives, et sur le rythme, avec ses divers facteurs, leurs degrés et modalités, et les conventions qui le règlent. Elle se partagera évidemment entre tous ces points dans des proportions qui varient avec les circonstances du débit, avec le genre de la diction, la nature psychologique et la culture philologique ou littéraire du sujet. Mais normalement, et pour nous en tenir au rythme, voici sans doute ce qui se passe ou devrait se passer. S'il s'agit de vers, et qu'on le sache, ou du moins qu'on s'en aperçoive, et surtout si on en a l'habitude, le pouvoir et le goût, on s'applique avant tout à y rechercher et à y reconnaître ce qui précisément constitue les vers, à savoir les conventions touchant le syllabisme, et le parti que l'auteur en a tiré. En tout cas : vers ou prose, déclamation ou diction tempérée, lettrés ou profanes, puristes, éclectiques ou empiriques, nous sommes toujours et avant tout sensibles à cet équilibre qui résulte de l'agencement syllabique, et que ne compromet d'ailleurs pas, le plus souvent, le retranchement ou l'addition d'une et même de deux syllabes par groupe accentué. En dehors de cette attention, tantôt plus, tantôt moins volontaire, portée à un syllabisme qui, selon les cas, est plus ou moins rigoureux, l'attention spontanée est attirée de son côté à la fois sur le rythme continu et sur le discontinu, de la façon que nous avons décrite au chapitre III, mais de telle sorte cependant que l'impression de continuité l'emporte (du moins pour la déclamation, et surtout si elle est moins pathétique que soutenue). Ce que l'on suit surtout dans le rythme, c'est la courbe de l'énergie, tant dans son allure

générale que dans les ondulations qui se produisent grâce aux syllabes accentuées. Enfin, lorsqu'il s'agit d'une déclamation où le mètre s'est insinué, on peut très bien, si l'on est averti de l'existence de ce mètre par des études du genre de la nôtre, aller le saisir et le reconnaître même à travers des atteintes assez graves qui lui sont faites. Ainsi, lorsqu'ils entendent un morceau déclamé, le phonéticien y examine comme à la loupe l'objet habituel ou l'un des objets de ses études; l'auditeur ordinaire, que ce soit vers ou prose, se contente de nombrer tant bien que mal les syllabes, ou plutôt de peser les groupes de syllabes. Mais l'auditeur normal, qui est un puriste, s'il s'agit de vers, il vérifie en secret le compte des syllabes. Cependant, vers ou prose, il suit le développement du rythme continu et discontinu avec cette oreille naturaliste dont nous avons parlé. Enfin il pourra très bien, s'il y a lieu, ouvrir aussi sur le mètre une autre oreille, celle du métricien. Ainsi, du point de vue de la psychologie normale comme de l'esthétique (c'est tout un), le rythme du français déclamé paraît bien contenir les trois « parties de qualité » que nous y avons démêlées.

Mais ces parties, à leur tour, comment se divisent-elles dans le cours de leur développement? Donnons une idée sommaire et un exemple de chacune de ces divisions, de leur rôle et de leurs rapports.

Pour le rythme proprement dit, les divisions en étant, comme nous avons dit, surtout motrices, elles ont pour limites le plus souvent deux minima de l'énergie motrice. Elles sont régies, comme nous l'avons expliqué au chap. II, par une des deux lois du rythme phonateur ou par toutes les deux à la fois. Notons qu'elles peuvent s'emboîter l'une dans l'autre: *Ah!* en français, *I!* en latin, sont à la fois phonème, mot, groupe accentué, membre et période.

La première de ces divisions, dans l'ordre de grandeur croissante, est le *phonème*, si du moins nous ne considérons que l'énergie d'expiration et négligeons celle d'articulation: celle-ci en effet peut affecter un seul des mouvements successifs qui sont nécessaires à l'émission d'un phonème comme *a* ou *t*.

Il n'y a pas à proprement parler de syllabe rythmique, bien que la syllabe soit la division phonétique par excellence. La division rythmiqne immédiatement supérieure au phonème est proprement le *groupe de phonèmes*. Ainsi dans un groupe de quatre sons comme *envie*, si l'*i* est très accentué, l'accroissement de l'énergie peut commencer à la première voyelle, et se faire sentir jusque dans la dernière.

Au-dessus se trouve le *mot,* comme: *Celui*, *fais*, etc., quand il n'est frappé que d'un faible accent du mot. Il y faut rattacher, s'il y a lieu, les enclitiques et proclitiques, comme dans: *je fais, fais-je?, dans les cieux...* Cette division, dans la déclamation, ne joue qu'un rôle secondaire au prix de la suivante.

Nous appellerons celle-ci le *groupe rythmique* et ses limites des coupes. L'expression de groupe rythmique désigne le mot ou le groupe de mots portant cet accent plus fort que le simple accent du mot, et que nous nommons emphatique parce qu'il est propre à l'emphase de la passion ou de la déclamation. Ex.: *amour, la tempête, celui qui règne.* D'après les mesures des psychologues, cette division doit répondre le plus souvent au présent conscient, à l'unité de durée perçue.

Ensuite vient l'*incise.* Le terme, emprunté à la musicologie et à la rythmique ancienne, où il désigne un membre court, a ici un tout autre sens que dans la syntaxe. Il s'applique à une division mélodique, mais par là-même rythmique aussi, déterminée par une cadence qui partage le membre. Ex.: *Celui qui règne dans les cieux.* Cette division se distingue de la précédente et de la suivante en ce qu'elle peut faire défaut, et en ce qu'elle ne se suffit pas pour ainsi dire à elle-même: deux ou plusieurs incises à la suite sont toujours des fragments de membre.

Le *membre* est limité par deux pauses. Ex.: *Celui qui règne dans les cieux.* Il représente la série de mouvements phonateurs qui s'enchaînent pendant le cours d'une expiration. Ayant ainsi une grande importance dans la physiologie du rythme, il joue aussi un certain rôle au point de vue psychologique, pour l'attention, la mémoire et la prévision, puisqu'il est possible, nécessaire et parfois suffisant de le connaître à l'avance pour le bien déclamer, et de se le rappeler pour le comprendre. Incise et membre, dès qu'ils contiennent plus d'un accent rythmique, exigent encore l'intervention de cette intelligence et de cette imagination qui groupent et hiérarchisent des degrés et des qualités physiques différents.

Au-dessus du membre vient parfois la *phrase*, qui est à peu près à la période ce que l'incise est au membre. Elle se divise en deux parties, l'une normalement ascendante et à cadence suspensive, la protase, l'autre descendante et à peu près conclusive, l'apodose. Dans le quatrain de Joad: « *Celui qui met un frein....* », les deux distiques forment deux phrases, et chaque vers une demi-phrase.

La *période* est la division principale du discours au point de vue rythmique et mélodique, et généralement au point de vue esthé-

tique et psychologique. Voici un exemple de période où l'on retrouvera toutes les divisions inférieures sauf la phrase. L'accent du mot, parfois très faible et toujours dépourvu ici d'intérêt pour nous, est indiqué par les italiques, l'accent emphatique par les caractères gras, l'incise détachée par un blanc, le membre par l'alinéa, l'apodose est en retrait.

Celu*i* qu*i* rè**gne** dans les **cieux**,
et de qu*i* relèvent tous les empires,
à qu*i* **seul** appar**tient** la **gloire**,
la maje**sté**,
et l'indépen**dance**,
est auss*i* le **seul** qu*i* se glorifie de f*ai*re la **loi** aux **rois**,
et de l*eu*r donner, qu*and* il lui **plaît**,
de **grandes** et de **terribles** **leçons**.

Au delà de la période viennent des divisions qui n'intéressent plus tant le rythme que la durée, la hauteur ou l'énergie absolues, depuis le *paragraphe* jusqu'à l'*ouvrage* entier, s'il peut se déclamer en une séance unique.

Telles sont les divisions du rythme proprement dit. Quant au syllabisme, c'est un principe purement numérique. La première division et l'unité est ici la *syllabe vulgaire*, celle que l'on peut détacher du contexte pour la prononcer à part, opération nécessaire pour compter les éléments, par exemple sur ses doigts. Ex.: *Ce - lui - qui - rè - gne...*

Le groupement de ces unités se fait chaque fois qu'on arrive à une syllabe qui porte un accent, et, dans la déclamation, un accent emphatique. C'est le *groupe syllabique*. Ex.: *Celui qui rè.* Cette dernière division et les supérieures: l'*incise*, le *membre syllabiques* etc.... correspondent à celles que nous venons de voir pour le rythme: groupe, incise, membre rythmiques, quand la terminaison en est masculine, non quand elle est féminine, comme dans l'exemple cité.

La versification fait usage des divisions syllabiques. Normalement l'*hémistiche* y devrait coïncider avec une incise, le *vers* avec un membre, la *strophe* avec une période.

Enfin les divisions métriques, comme nous l'avons expliqué au chapitre II quand nous parlions du rythme discontinu, sont limitées par un moment privilégié du mouvement. La *syllabe métrique* commence avec la voyelle *(C)elu-i qu-i r-ègn...* Brève, elle forme le temps premier, qui est l'unité métrique. La division supérieure (qui est aussi unité dans le mètre uniforme) est le *pied*, analogue à la

mesure musicale, et compris comme elle entre deux temps marqués. Ex. : (*Celui qui r*)*ègne dans les ci*eu*x*. Le pied correspond au groupe rythmique et au syllabique, sauf une réserve analogue à celle que nous avons faite à propos du rapport entre ces deux groupes.

La deuxième partie de notre ouvrage suivra, avec un peu de liberté (1), le plan que nous venons de tracer. Le rythme proprement dit viendra avant le syllabisme et le mètre, parce qu'il est seul universel et nécessaire, tandis qu'un juste équilibre des syllabes et surtout l'exactitude métrique ne le sont pas. D'ailleurs les modalités du rythme particulières à la déclamation conditionnent l'agencement syllabique et la composition des pieds, plus qu'elles n'en sont elles-mêmes conditionnées. Dans chacune de ces trois grandes sections : rythme, syllabisme et mètre, nous passerons en revue les divisions du discours, en allant des plus petites aux plus grandes. Et pour chacune de ces divisions, sauf parfois lorsque, d'une section à l'autre, elles coïncident à peu près, nous en étudierons la nature et les variétés, la structure relativement aux divisions inférieures, le rapport au sens, parfois aussi la façon dont elle se présente à l'auteur pour la composition, et pour la perception à l'auditeur. Enfin dans chacune des trois sections distinguées il faudra faire une place à la répétition. Ainsi se retrouveront dans des applications précises toutes les notions que nous avons dû analyser dans cette première partie.

(1) Dans le livre Ier, qui traite du rythme proprement dit, entre l'étude des conditions générales de l'énergie et de la durée considérées surtout dans le phonème, et celle des divisions rythmiques supérieures, nous intercalerons les accents et les pauses. Quant au syllabisme, l'étude générale en sera suivie de l'examen des conventions propres au vers. Enfin avant de parler du mètre nous devrons établir un mode de scansion.

DEUXIÈME PARTIE

RYTHMIQUE DU FRANÇAIS

DANS LA DÉCLAMATION CONTEMPORAINE

LIVRE Ier: RYTHME PROPREMENT DIT

CHAPITRE Ier

L'ÉNERGIE.

Causes. — Il faut une fois de plus décomposer le rythme proprement dit en ses deux facteurs: l'énergie et la durée, en étudier les conditions générales, et commencer par l'énergie. Nous devrons surtout nous arrêter sur des questions de méthode pratique qui débordent la déclamation et le langage même.

L'énergie absolue atteint à l'ordinaire un haut degré dans la déclamation, surtout par rapport à la diction tempérée, et les différences dans l'énergie relative y sont marquées. Cela peut tenir sans doute aux circonstances extérieures, telles que l'ampleur du vaisseau où l'on parle, mais ces circonstances mêmes sont liées à des causes psychologiques. Les grandes foules en effet et les grands spectacles veulent de grandes émotions.

L'énergie de la déclamation, quoique toujours relativement grande, a des degrés et des modalités qui diffèrent avec la nature et la vivacité des émotions exprimées, ainsi qu'avec le rôle que joue la volonté dans l'émotion ou dans son expression.

Pour la nature et la vivacité des émotions, ce serait l'affaire des psychologues d'en étudier les manifestations, dans la parole comme ailleurs. Il est d'observation courante que les diverses émotions parlent plus ou moins haut. La peur, la haine, la tendresse sont moins bruyantes que l'ivresse de la lutte ou l'orgueil du succès. Le poète lui-même a observé

> La voix qui discourait et grondait tour à tour
> Plus bas que la colère et plus haut que l'amour...

D'autre part, à côté de l'émotion passive qui ne cherche guère en s'exprimant qu'à se soulager, ou qui recherche tout au plus, sans qu'elle s'en rende bien compte, la vague sympathie d'un auditoire indéterminé, il y a une émotion qui s'adresse à un auditoire précis, traduit un désir vif et conscient relatif à cet auditoire, en prétend une adhésion intellectuelle, et parfois même des actes qui témoignent de cette adhésion. Enfin l'une et l'autre émotion peuvent s'accompagner au besoin de la recherche plus ou moins consciente et voulue d'une règle et d'une beauté artistique. Tout cela détermine dans l'énergie des caractères qui diffèrent avec les trois genres de déclamation que nous avons distingués.

Dans celle que nous avons appelée poétique, c'est précisément l'émotion poétique ou artistique qui est partout présente et partout prépondérante. Cela confère à cette déclamation une certaine constance et une certaine continuité dans les caractères phonétiques et particulièrement dans l'énergie, d'autant que la volonté ou l'instinct tendent ici vers la régularité. D'autre part nous avons déjà dit que cette régularité ne peut guère se manifester que pour les émotions et dans les expressions modérées, et que tout excès la trouble. Aussi l'énergie absolue et les écarts dans l'énergie relative ne sont-ils pas ici très grands, au moins par rapport aux autres genres de déclamation.

Le désir de s'emparer de l'esprit, de la conscience et de la volonté des auditeurs se traduit par des écarts plus grands, par un plus haut degré dans l'énergie d'expiration et d'articulation. Cette énergie peut se manifester particulièrement sur certains mots ou groupes de mots comme pour les souligner.

On trouvera des exemples de l'opposition que nous venons de signaler, et qui répond à celle du lyrisme hésychastique et de l'éloquence, au chap. Ier de la IIIe Partie. Quant à la déclamation pathétique, je renvoie au quatrain d'*Œdipe roi* déjà cité que m'a déclamé M. Mounet-Sully : *Pourquoi m'as-tu reçu.....* Le regret, la colère et l'horreur s'y expriment tour à tour, non seulement dans l'énergie augmentée ou affaiblie, mais dans la mélodie et dans toute sorte de nuances. Encore ici l'expression variée, comme je disais plus haut de la régularité, est-elle artistique et à-demi volontaire. Ce qui est plus remarquable peut-être, ce sont d'autres manifestations très communes de l'énergie dans l'emphase, qu'on trouvera au chapitre des Accents, comme cet accent expressif qui frappe la première consonne du mot. Ces phénomènes se distinguent de tous les précédents en ce qu'ils consistent toujours en un surcroît d'é-

nergie et jamais en un affaiblissement, en ce qu'ils échappent à la volonté et presque à la conscience, en ce que l'effort y paraît bien ne viser que le mouvement et ne se traduire dans le son que d'une manière indirecte et comme surérogatoire, enfin en ce que cet effort est électif et se manifeste à certaines places déterminées, et à des places qui ne sont pas celles de l'accent normal. Nous sommes ici en présence d'un phénomène qui remonte aux sources mêmes de l'émotion, et où la convention sociale n'a qu'une part restreinte. Ce qui achève de le prouver, c'est qu'il se produit ainsi des répétitions de rythme, par exemple ïambique, analogues à celles qui se manifestent dans d'autres mouvements par l'effet des grandes émotions, et qui parfois ne sont guère justifiées par l'accentuation normale des mots. C'est précisément sur cette répétition spontanée de la marche de l'énergie que s'est fondée à plusieurs moments de l'histoire la convention grossière de l' alternance dans la versification.

Dans le concept d'énergie, qui embrasse à la fois la hauteur et l'intensité, nous n'avons jusqu'ici point fait de place à part à la hauteur. C'est que souvent hauteur et énergie, tant absolues que relatives, croissent dans le même sens. La hauteur semble alors être une sorte de fuite dans la production de l'énergie. Tel est par exemple le cas de nos accents, celui de la marche générale d'une période. Mais hauteur et énergie peuvent être parfaitement dissociées. Les accents anormaux comme celui de la première consonne sont purement dynamiques. En revanche c'est l'intonation seule qui donnera sa forme phonétique à une proposition interrogative. D'une façon générale la hauteur a toujours, aussi bien dans le cri que dans le langage articulé, une origine et un rôle qu'explique la mécanisme physiologique de sa production. En effet, comme elle est produite par le jeu souple des muscles légers du larynx, elle est plus apte que l'énergie à traduire les nuances les plus faibles et les plus fugitives de l'émotion, ainsi que font le zygomatique de l'homme ou la queue du chien. Par suite elle a dans le langage un caractère moins individuel et moins volontaire que l'énergie, quoique d'ailleurs moins social et moins conventionnel que le timbre.

Mécanisme. — Le mécanisme physiologique de la production de l'énergie phonatrice est complexe et obscur, et pour l'exposer, comme tout se tient dans la parole, il faut nécessairement toucher à toutes les parties et à tous les organes de la phonation. Ce mécanisme n'est pas différent, et il est un peu plus apparent dans la

déclamation, où les degrés d'énergie sont plus nombreux ou plus élevés, et les variations plus tranchées, et où l'éducation et un souci d'art le soumettent, quoique dans une moindre mesure que pour le chant, à l'action de la volonté réfléchie.

Il y a lieu de considérer d'abord l'énergie motrice, et de distinguer celle de l'expiration et celle de l'articulation. La première, la plus intéressante des deux, affecte essentiellement le phonème seul et tout entier. On sait que chaque phonème se décompose en trois phases: une contraction, une tension, une détente qui se confond s'il y a lieu avec la contraction du phonème suivant; mais que ces trois phases, le plus souvent très brèves, sont liées par l'habitude en un seul acte. D'autre part la volonté d'accentuer peut fort bien viser un phonème unique, encore que dans la réalité il se produise souvent des phénomènes de contagion: quand on accentue une consonne, la voyelle suivante s'en ressent, et surtout nous verrons que l'accentuation d'une voyelle peut avoir un effet régressif sur la consonne ou le groupe de consonnes précédent, et même sur la voyelle dont cette consonne elle-même est précédée. On peut dire malgré tout que le phonème est l'objet propre de l'énergie d'expiration et la première division rythmique qu'elle puisse affecter, soit en y éclatant brusquement, soit en s'y déployant avec une ou plusieurs ondulations. L'énergie motrice, pour renforcer le son, s'attache surtout à augmenter la pression du souffle expiré. On sait que l'expiration, qui normalement est passive, ou du moins, d'après de nouvelles recherches, très peu active, devient « forcée » dans la phonation. D'après les traités de physiologie la pression sous-glottique, dans l'expiration normale, serait d'environ 60 mm. d'eau; celle du chant, pour les sons de hauteur et d'intensité moyennes chez une voix de femme, 160 mm.; celle du cri d'appel atteindrait 945 mm..

Alors que la production de la hauteur ne regarde guère que la glotte et celle du timbre les organes sus-glottiques, à la production de l'énergie, outre qu'elle est dans la dépendance de la hauteur et du timbre, concourent toutes les parties de cet instrument à vent, d'ailleurs très particulier, que nous portons en nous, et qui sont, de bas en haut: le diaphragme et les muscles intercostaux, moteurs du soufflet, les poumons qui forment le soufflet, la trachée-artère, qui fait office de porte-vent; les cordes vocales, les ventricules de Morgagni et les fausses cordes vocales, ensemble dont l'ouverture, la glotte, forme un premier orifice; les cavités sus-glottiques: pharynx, bouche et nez, tube additionnel qui change selon le jeu du voile

du palais, de la langue, de la mâchoire inférieure et des lèvres. Toutes les cavités, depuis la trachée, sont tapissées de parois élastiques dont la tension varie à volonté. Tous ces organes sont mobiles, variables dans leur forme, leurs dimensions et leurs rapports, et particulièrement instables dans leur action. Toutes les pièces de ce mécanisme peuvent dans une certaine mesure être « folles » ou s'engrener par le moyen des muscles, des nerfs, de la volonté plus ou moins instinctive, plus ou moins guidée par l'oreille et par la pratique de l'art. Cette pratique d'ailleurs est encore tout empirique. Les théoriciens se sont surtout occupés du chant, et, dans la plupart des cas, ne sont pas arrivés à s'entendre. Du moins sont-ils généralement d'accord avec la tradition pédagogique pour recommander la respiration par le diaphragme, qui ne soulève pas autant la masse des parois thoraciques. Tel est par exemple l'avis de M. A. Fick le fils. Le Dr Garnault ajoute que cette respiration est plus aisée, et plus propre à développer le volume des poumons. Cependant le Dr Bonnier la déconseille par les deux raisons contraires. On sait d'ailleurs que la respiration est plus abdominale chez l'homme et intercostale chez la femme. La physiologie n'est guère plus fixée sur ce qui se passe chez le chanteur dans la région de la glotte pour la production de la hauteur, de l'énergie et de leurs rapports. On ne sait point par exemple dans quelle mesure l'une et l'autre dépendent de la contraction des cordes vocales, de leur tension active, de leur tension passive par le fait de la pression du souffle, ou des différences de cette pression dans les cavités sus et sous-glottiques.

Au demeurant les conditions doivent être à peu près les mêmes pour la déclamation, avec sans doute moins d'art et de difficulté, et plus de liberté et d'indétermination. Ainsi quoique M. Forchhammer assure que les cordes vocales sont plus rapprochées dans le chant, afin de ménager davantage la provision d'air, je viens de constater qu'on peut aussi bien déclamer que chanter une voyelle devant une bougie, sans que la flamme remue. Ce qui doit épuiser plus vite la provision d'air dans la déclamation, c'est la fréquence des consonnes, qui nécessairement croît avec le tempo. La grande difficulté du gouvernement de l'énergie dans le chant ce sont les tenues, d'ailleurs très rares, et les accroissements progressifs, soit dans le cours d'une même note, soit dans celui d'un membre : crescendos, decrescendos, notes filées. En effet la constance de l'énergie (comme d'ailleurs celle de la hauteur) ou son développement continu ne peuvent être obtenus que par un changement incessant dans la dis-

position et le jeu des divers organes. Or cette difficulté est à peu près inconnue de la déclamation, surtout à cause de la rapidité de son tempo. La marche de l'énergie y est sinon inconsciente, du moins instinctive, même, je le sais, dans les cas très rares et très remarquables où elle produit des effets voisins de la musique, comme dans certains membres ou certaines voyelles très longues de M. Mounet-Sully.

Sur le jeu de la cage thoracique dans la déclamation j'ai fait une expérience, et d'abord quelques observations très simples. Que l'on applique une de ses mains sur la région du diaphragme pendant qu'on prononce avec force la syllabe *pa:* il se produit un sursaut des muscles très sensible. D'autre part si, dans cette position, l'on garde une voyelle chantée ou parlée le plus longtemps possible en s'efforçant de maintenir la hauteur et l'énergie initiales, on s'aperçoit que le volume de la cage thoracique reste longtemps le même, puis qu'elle s'affaisse peu à peu, et l'on comprend que c'est le canal d'écoulement qui travaille davantage. Enfin, pour un son filé, on sent successivement croître et décroître le gonflement produit par la contraction du diaphragme. L'expérience confirme et précise la première observation. J'ai déclamé devant l'appareil enregistreur la période déjà citée de Bossuet: *Celui qui règne....* etc.. en m'appliquant au niveau du diaphragme un pneumographe à cornets métalliques perfectionné par M. Montalbetti, et en restant couché sur deux chaises: cette position, conseillée par M. l'abbé Rousselot, donne des résultats plus nets. La courbe dans les pauses descend toujours plus ou moins directement, avec l'inspiration, à un minimum d'environ 17 mm.. Ensuite l'expiration la fait rapidement remonter vers 23–33. Le travail articulateur commence à une place qui varie entre ces deux limites. Enfin le début des voyelles qui portent un accent très marqué coïncide toujours très exactement avec un maximum absolu de 33,5–35,5. Nous aurons à revenir, à propos de la scansion, sur ce point important.

Quant à l'énergie d'articulation, elle peut être, surtout pour les consonnes, liée à la précédente, mais elle peut aussi en être séparée parfaitement: la parole peut être à la fois sonore et molle, ou très basse et pourtant très nettement articulée. L'énergie d'articulation a pour objet les mouvements de contraction qui précèdent et qui suivent la tenue du phonème. Elle a donc son siège dans la bouche, et intéresse surtout les consonnes, mais aussi l'attaque des voyelles. Au sens usuel du mot elle consiste non seulement dans l'énergie proprement dite, mais aussi dans la promptitude, l'ampleur et la

netteté des mouvements. Elle ne sert d'ailleurs qu'à la clarté du timbre, ou à des effets d'expression que nous pouvons négliger.

Les rapports entre les deux sortes d'énergie posent le problème de la continuité du rythme phonateur. C'est assez la tendance de la phonétique contemporaine, en cela d'accord avec la science et la philosophie du jour, que de s'attacher à la considération trop exclusive de la continuité. Cette tendance trouve sa dernière expression chez un Scripture qui, non content de reconnaître entre les phonèmes l'existence de sons de transition, constate que les courbes de ses tracés présentent pour l'énergie, la hauteur ou le timbre, ou pour tous ces caractères à la fois, l'image d'un devenir incessant, d'un flux continu et continuellement renouvelé. Et sans doute il a raison de ne pas tenir compte ici de l'occlusion des consonnes, quoiqu'elle se marque sur les courbes acoustiques par un trait horizontal, parce que cette occlusion n'implique pas l'absence de tout mouvement. On peut négliger aussi les cas, d'ailleurs très rares, où dans l'intérieur d'une voyelle très longue, la période reste à peu près constante, car cette constance est obtenue par des variations progressives dans l'action synergique de l'organe.

Mais d'autre part il faut bien se dire qu'il s'agit moins ici d'une continuité objective que psycho-physiologique. De ce point de vue les mouvements de tous les muscles de l'organe phonateur que nous avons énumérés sont capables d'une brusquerie relative, quelques-uns même ne procèdent que par coups. D'après M. Stetson les coups dans la voix, disons au moins celui de l'accent emphatique, sont d'autant plus marqués qu'ils sont produits par une contraction double et opposée des muscles expirateurs et du larynx, analogue à celle que l'on réalise en pressant l'un contre l'autre le pouce et le médius droits, pour faire ensuite glisser le médius, avec un claquement, sur l'éminence qui est à la base du pouce. D'une façon générale la contraction qui précède et qui suit la tenue d'un phonème est toujours brusque: impossible de prolonger beaucoup la détente d'un *p*, ni même l'attaque d'un *a*. En ce sens tous les phonèmes sont discontinus. En particulier toutes les consonnes mériteraient également d'être appelées explosives puisqu'elles finissent toutes par un mouvement brusque d'ouverture de la bouche. C'est peut-être même parce que le langage ordinaire nous a donné l'habitude d'une série de coups à brefs intervalles qu'il nous est difficile dans le chant de soutenir une note très longue sans à-coups.

Encore n'avons-nous tenu compte jusqu'ici que de l'énergie

motrice. Le son est manifestement discontinu dans le langage puisqu'il y a des moments dans le cours de l'expiration phonatrice où il est tout à fait interrompu. Les consonnes ont toutes, à des degrés divers, de la plus femée *p*, à la plus ouverte *i*, beaucoup moins d'énergie sonore que les voyelles, et les occlusives sourdes sont même complètement muettes pendant la plus grande partie de leur durée. Cela introduit dans la parole une sorte de staccato intermittent, mais ce staccato, ignoré des profanes, passe normalement inaperçu parce qu'il est constant, parce que les silences sont très brefs, parce que l'énergie du mouvement silencieux se peut mesurer rétrospectivement à celle de l'explosion qui suit, enfin parce que la consonne est reconnue dès son implosion: j'en ai fait l'expérience en prononçant devant un observateur et en lui faisant prononcer à son tour des groupes comme *ap...a, a... ta,* arrêtés au moment de l'occlusion. L'auditeur n'a l'impression véritable du staccato dans le discours que lorsqu'on intercale réellement une petite pause après chacune de ces syllabes que nous avons nommées vulgaires, ou tout au moins lorsqu'une articulation énergique accentue les attaques, abrège les sons de transition. A plus forte raison la parole et le chant ne peuvent-ils lier deux sons comme le fait la musique des instruments discontinus, c'est-à-dire en les faisant entendre à la fois l'un et l'autre pendant un bref intervalle de temps, au moment où l'on passe de l'un à l'autre. Observons enfin que, à cause de la présence des consonnes, et sauf dans les voyelles très longues, la continuité dans l'accroissement de l'énergie ne peut guère avoir pour la parole, comme pour les instruments à percussion, qu'une existence subjective.

Ainsi, pour l'énergie sonore plus encore que pour la motrice, le rythme du langage est bien à la fois continu et discontinu. Il faut rappeler pour finir qu'il présente fort peu de synchronisme entre les diverses formes de l'énergie qui s'y trouvent intéressées: à savoir l'effort d'innervation, l'énergie motrice, considérés dans l'expiration ou dans l'articulation, la pression du souffle phonateur prise dans la trachée, au sortir de la glotte, dans la bouche, au sortir de la bouche et du nez, et enfin l'énergie sonore. Il serait long, inutile et parfois malaisé d'indiquer pour ces différentes formes d'énergie les moments du maximum, du minimum, du maximum d'accroissement. Marquons du moins les moments les plus intéressants dans l'émission d'une syllabe comme *pa*. Pour prononcer cette syllabe, je commence par fermer la bouche: ce mouvement est silencieux, à moins que le *p* n'ait été précédé d'un autre son, auquel cas on

entend l'implosion. Puis vient l'occlusion du *p*, qui répond à un minimum d'énergie sonore, à un maximum d'effort expirateur et de pression du souffle dans l'intérieur de la bouche. Ensuite l'explosion marque à la fois le maximum de l'énergie articulatrice et le minimum de l'effort expirateur, mais le simple mouvement d'ouverture de la mâchoire et des lèvres suffit pour déterminer l'explosion du son en même temps que celle du souffle accumulé et comprimé dans la bouche. Enfin le maximum d'énergie sonore se trouvera dans le cours de la voyelle. Cette analyse justifie encore nos trois points de vue sur le rythme. La syllabe vulgaire est à peu près comprise entre deux minima d'énergie sonore. La syllabe métrique a pour limites un moment particulièrement bref et particulièrement frappant à plusieurs égards, pour l'oreille et pour l'esprit. Le phonème, première division rythmique, est compris entre deux minima d'énergie motrice, limites qui dans un cas, à savoir pour le début de le voyelle, coïncident avec une limite de la syllabe métrique.

Au reste, au point de vue psychologique et esthétique, il y a une grande différence, et qui justifie amplement la distinction traditionnelle, entre la consonne et la voyelle. D'une part on peut dire que la voyelle, parce qu'elle est relativement stable et surtout sonore, est le point d'aboutissement de l'effort phonateur. Aussi voit-on que la consonne ne présente de déploiement volontaire de l'énergie que pour l'articulation, tandis que l'énergie d'expiration n'y est guère qu'involontaire. D'autre part, tant pour le rythme que pour le timbre, on peut dire que la consonne est esthétiquement inférieure à la voyelle, car elle se rapproche davantage du bruit et s'éloigne du son musical. Avouerai-je par exemple que, pour ma part, le son *k* m'a toujours paru déplaisant dans le chant et, à certaines places, même dans la parole? A plus forte raison le *ch* dur des Allemands ou la *j* espagnole. Ainsi la parole est, presque à tous égards, esthétiquement inférieure à une musique comme celle du violon: elle l'est pour les rapports de hauteur, de durée, d'énergie, pour le timbre intrinsèque. Elle prend sa revanche, et la consonne aussi, pour ce qui est du timbre imitatif, expressif ou métaphorique. La consonne d'ailleurs détache, projette, colore et varie les voyelles. C'est pourquoi le secret de l'euphonie de plusieurs poètes est dans l'alternance presque régulière d'une voyelle avec une consonne unique, ou tout au moins un groupe coulant de consonnes. D'autres, il est vrai, comme Victor Hugo, négligent l'agrément qui résulte de cette alternance pour l'oreille et pour la bouche, et ne craignent pas d'être parfois rocailleux.

Mesure. — Il est très malaisé de mesurer l'énergie d'articulation, bien que l'on s'y soit essayé ([1]), et cela serait d'ailleurs assez inutile à notre dessein. Quant à l'énergie d'expiration, on peut songer à en mesurer les trois formes : celle des mouvements, du souffle et du son. Notons d'abord qu'il n'y a pas plus proportion exacte que synchronisme entre ces diverses formes, et avec l'effort d'innervation. On le constate très nettement pour les sons extrêmes, qui sortent il est vrai du registre normal de la déclamation : qu'ils soient très aigus et forts, ou très graves et bas, ils exigent le même effort pour être émis. Au reste la plus intéressante de ces formes d'énergie pour l'esthétique, l'énergie sonore, est aussi la plus accessible aux appareils de mesure, à supposer qu'on y puisse éliminer les variations dues au timbre.

Pour les mouvements, nous ne possédons guère que des moyens incomplets et grossiers de les enregistrer, tels que le pneumographe.

Le souffle, lui, peut être assez bien recueilli lorsqu'il s'agit de phonèmes isolés. Ainsi M. Roudet, dans deux articles de la revue *La Parole*, en 1900, a étudié pour les divers phonèmes la dépense d'air avec le spiromètre, et la pression sous-glottique chez un sujet qui avait subi la trachéotomie. Il a pu ainsi constater, par exemple, que cette pression, cette dépense, et le débit moyen sont plus grands pour les consonnes que pour les voyelles, pour les sourdes que pour les sonores. Mais ce ne sont pas là, on l'avouera, les conditions où nous pouvons nous placer pour l'étude de la déclamation ! Il faut ici renoncer complètement à mesurer l'énergie des consonnes, sauf peut-être les semi-voyelles, et dans des circonstances favorables, les liquides. Les tracés où est recueilli le souffle phonateur donnent une idée bien imparfaite de l'énergie des continues par le relèvement général de la courbe, et de celle des explosives par le saut brusque de cette courbe au moment de la détente. Encore la grandeur de ces écarts varie-t-elle selon les conditions physiques de l'expérience, les phonèmes et les sujets, sans qu'il soit possible d'établir une échelle fixe entre les divers cas. Il n'est donc pas de mesure tant soit peu exacte de l'énergie des consonnes dans la déclamation. Si l'on ne se contente pas d'évaluer cette énergie avec l'oreille, par exemple dans les reproductions phonographiques, le moyen le plus sûr encore que l'on ait de l'ap-

([1]) Cf. Poirot. — *Quantité et accent dynamique,* in *Mémoires de la Société néo-philologique d'Helsingfors,* 1906.

précier, ce sera le plus souvent un moyen indirect, à savoir d'en mesurer la durée: cette durée, dans l'emphase, croît toujours avec l'énergie ([1]). Quant aux voyelles, je renvoie à ce que j'ai dit dans la Préface de la mesure de leur énergie par la hauteur de la courbe du souffle.

Ainsi l'on ne peut guère songer à mesurer avec nos appareils que l'énergie des voyelles, et cela dans les vibrations acoustiques. Je rappelle que cette mesure même n'est qu'une sorte de simple repérage, au sujet de quoi j'ai dû faire toute sorte de réserves. Pour que l'on se défie des chiffres que nous donnerons, bornons-nous a énumérer ici la longue série d'intermédiaires qui séparent le chiffre lu du chiffre de l'énergie qu'exigerait telle voyelle donnée, intermédiaires qui tous altèrent le rendement ou peuvent fausser l'évaluation. Il y a l'image que le diseur se fait de la quantité de l'énergie qu'il doit demander à ses muscles, et le sentiment qu'il a de celle qu'il obtient d'eux en effet, image et sentiment dont l'inexactitude influe sur le résultat. Il y a l'ordre donné par les centres, la dépense d'énergie physiologique diffuse, et l'effort complexe des très nombreux muscles intéressés, non seulement ceux qui déterminent la forme et les dimensions des cavités où passe le souffle, mais encore ceux qui modifient le coefficient d'élasticité et de résonance des parois. Il y a la pression de la colonne d'air parlante, qui est fonction de tout cela, mais qui peut être plus ou moins parfaitement utilisée. Il y a les vibrations acoustiques. Il y a les divers organes de l'appareil enregistreur: embouchure, conduit de caoutchouc, tambour, membrane, style et cylindre avec le papier, le noir de fumée et le vernis. Il y a enfin la lecture des tracés, avec les chances d'erreurs que comportent le microscope, le micromètre, l'œil du lecteur et son esprit, sans parler de son écriture, des transcriptions et des typographes. Cela fait trois groupes de difficultés, celles qui tiennent au diseur, à l'appareil et à la lecture. Le premier ne compte pas: nous avons vu que dans l'art le résultat obtenu, ici l'énergie sonore, a seul une importance. Les difficultés de la lecture sont inévitables et d'ailleurs restreintes. Restent celles qui tiennent à l'appareil. On s'estimerait très heureux d'en avoir un qui permît de mesurer assez exactement les vibrations acoustiques. C'est donc l'appareil qu'il importerait d'améliorer ou de changer.

([1]) Pour les voyelles, c'est souvent le contraire: leur durée, dans la déclamation française, tend à s'émanciper de l'énergie, mais alors c'est qu'elle a plus d'importance que l'énergie. De toute façon l'on voit qu'une mesure exacte nous est moins nécessaire pour l'énergie que pour la durée.

Mais alors il resterait une difficulté d'ordre théorique à résoudre. Elle s'est dressée sur notre chemin pour les quelques mesures que nous avons voulu prendre malgré tout. Il s'agit de déterminer la formule de l'énergie. C'est ici précisément qu'intervient la considération qui nous a particulièrement décidé à adopter ce terme d'énergie. Il n'est à l'ordinaire question que d'intensité sonore. On démontre que cette intensité, proportionnelle à la force vive du mouvement vibratoire générateur, est mesurée par le carré de l'amplitude des vibrations du corps sonore. Mais on suppose, quand cette intensité varie, que toutes les autres conditions restent égales, en particulier celles de timbre et de hauteur. Comment faire lorsque, comme il arrive dans le discours, avec l'intensité varient aussi la hauteur ou le timbre, ou plutôt l'un et l'autre à la fois? Ne nous occupons d'abord que des rapports entre la hauteur et l'intensité, et supposons le timbre constant. Il est admis ou sous-entendu dans tous les traités de physique que, comme dit Helmholtz, « l'oreille a « une sensibilité différente pour les sons de diverses hauteurs, en « sorte qu'on ne peut arriver ainsi au véritable rapport (pour les « différentes hauteurs) entre l'intensité et la sensation » (1). Et en effet, si l'intensité du son dépend de la force de l'ébranlement, la hauteur a son origine dans un facteur tout différent, à savoir le coefficient d'élasticité et la constitution moléculaire du corps ébranlé. Ajoutez à cela des complications d'ordre physio-psychologique ou anatomique, et sans doute d'origine biologique ou sociale. D'une part, d'après M. Rousselot, c'est la voix de medium, à effort égal du diseur, que l'on entend de plus loin, et dans le registre du medium la voix de femme. D'autre part le pavillon de l'oreille par sa disposition renforce la gamme de sol_5, qui d'ailleurs est en dehors de la voix humaine. Il semble donc que deux sons de hauteur différente ne puissent avoir de commune mesure pour l'intensité. Pourtant ces considérations se heurtent à la simple constatation que l'on peut, avec la voix ou sur un instrument de musique, réaliser à volonté et reconnaître un léger crescendo ou decrescendo entre deux notes différentes, à peu près aussi bien que sur la même note. D'autre part, que l'on joue au piano le même air à quatre octaves d'intervalle, j'aurai toujours un sentiment aussi exact de la force qu'on y a déployée. Enfin si je ralentis une reproduction phonographique, ce n'est pas seulement l'acuité qui diminue, mais aussi

(1) Il en est de même pour ce qui regarde l'intensité lumineuse et les couleurs.

l'intensité [1]. C'est donc que l'intensité est fonction de la hauteur. Il s'agit ici d'un sentiment de l'énergie mécanique, composée de hauteur et d'intensité, qui est beaucoup plus grossier sans doute que celui de la hauteur seule, mais qui ne l'est pas beaucoup plus que la seule perception des divers degrés d'intensité dans un son unique.

Ce qui nous importe d'ailleurs, ce n'est pas tant la théorie psychologique du fait que la conclusion pratique où nous devons arriver, à savoir la formule qu'il nous faut appliquer dans nos mesures. Il est évident que nous ne pouvons nous contenter de porter au carré l'amplitude des vibrations, quand il s'agit de deux sons séparés par exemple par un intervalle d'une octave: le son le plus aigu, à effort égal, j'en ai fait l'expérience, a des vibrations bien moins amples. Il nous faut donc appliquer ici la formule de l'énergie du mouvement vibratoire, qui est $2\pi^2a^2n^2M$, où a représente l'amplitude, et n la fréquence. Dans nos calculs a représentera le nombre de divisions de notre micromètre, et n celui des vibrations pendant une seconde. Les autres facteurs peuvent être éliminés comme constants. Ainsi a^2n^2, telle est la formule de l'énergie sonore, ou plus exactement de l'énergie mécanique du style inscripteur de notre appareil, qui représente tant bien que mal l'énergie sonore.

Mais comme mesurer a, c'est-à-dire l'amplitude de nos vibrations, qui ne sont presque jamais pendulaires? La seule mesure exacte serait celle qu'on tirerait de l'application du théorème de Fourier, par l'analyse des sons partiels, et encore à la condition de tenir compte des interférences. Mais cette analyse ne se peut faire que d'une façon très incorrecte, à moins d'agrandir beaucoup la courbe, et elle demanderait un temps infini. C'est pourquoi nous devons nous contenter de mesurer l'amplitude maxima des vibrations.

Ceci nous amène à la question du timbre. Nous pourrions répéter ici ce que nous avons dit à propos de la hauteur, dans ses

---

[1] Il y a deux problèmes voisins de celui que nous soulevons ici. D'une part l'intensité n'est pas la même selon que nous tendons les oreilles de telle ou telle façon. D'autre part un pianiste jouera avec une force donnée à tel point donné du morceau sans s'occuper du nombre des notes qu'il doit frapper à cet instant, que ce nombre soit un ou dix, et pourtant l'intensité totale du son est bien plus grande dans ce dernier cas. En revanche un chef d'orchestre, si je ne m'abuse, ne fait pas jouer également fort selon le nombre des exécutants dont il dispose pour chaque partie, et un compositeur n'emploie pas indifféremment, selon l'effet d'énergie qu'il veut produire, un instrument unique, un groupe d'instruments, ou un *tutti*.

rapports avec l'intensité. Il est encore plus difficile de comparer sous le rapport de l'intensité une note sur le violon et sur la flûte, que deux notes différentes du même instrument: que sera-ce quand tout change à la fois, timbre, hauteur, intensité? En particulier la voix humaine est un instrument qui, d'un phonème à l'autre, n'est plus du tout le même. Pourtant nous avons bien, à force d'habitude, et grâce à l'association des idées, le sentiment de l'effort nécessaire pour émettre indifféremment un *a* et un *u*, encore qu'à effort égal, je l'ai dit, l'intensité objective de ces deux voyelles soit bien différente, et leur période sur nos tracés bien inégale. Ici encore comment faire pour trouver une commune mesure? Dans l'inexactitude et la variation constante de la forme des diverses vibrations, impossible de les comparer en les mesurant. On peut songer à un moyen détourné. L'intensité ne varie pas seulement avec la force de l'ébranlement, mais avec la distance de la source sonore. Ne pourrait-on dès lors mesurer l'audibilité à distance de chaque voyelle, et d'après les résultats trouvés affecter chacune d'elles d'un coefficient? M. Rousselot a procédé à cette mensuration pour sa propre oreille et pour la voix de M. Lote, et il a dressé un tableau des résultats obtenus. Mais d'abord il est tout à fait illégitime d'étendre ces résultats à d'autres voix et à d'autres oreilles. Ensuite d'une façon générale trop de facteurs d'ordre physiologique et psychologique peuvent intervenir ici, pour qu'on puisse sans témérité assimiler les conditions de ces expériences à celles, toutes différentes, de l'audition normale d'un discours, ou à celles de nos inscriptions. Il faudrait ici encore pouvoir mesurer et comparer objectivement d'une part la force d'émission et d'autre part l'amplitude des vibrations acoustiques à distance. Nous voilà au rouet. A plus forte raison n'y a-t-il pas à tenir compte de l'intelligibilité à distance des diverses voyelles (le fait de distinguer par exemple un *a* d'un *ò*), problème dont les données psychologiques sont très complexes, et qui d'ailleurs ne se pose pas pour la brève distance qui nous intéresse, celle qui sépare l'appareil du sujet parlant.

Nous avons donc pour notre part pris le parti de ne comparer sur nos tracés que des timbres à peu près semblables, soit que nous les rencontrions tels dans le texte, comme c'est le cas pour deux rimes ou assonances parfaites, soit que nous les ayons rendus tels de propos délibéré, en solfiant notre texte, c'est-à-dire en reproduisant la déclamation sur une syllabe uniforme. L'énergie motrice d'une phrase prononcée sur la syllabe *ta*, comme nous l'avons expliqué, représente à peu près celle de la phrase originale,

et se rapproche même beaucoup plus que celle-ci de l'énergie sonore telle qu'elle est rétablie chez l'auditeur par l'association des idées, à travers la variété objective des phonèmes perçus. Malheureusement, un peu par suite de la variation incessante du timbre dans la parole, et beaucoup, comme nous l'avons dit dans notre Préface, par suite de l'imperfection de l'appareil, nous trouverons rarement dans nos tracés, solfiés ou non, des vibrations tout à fait semblables à comparer. Et c'est encore là une source importante d'erreurs, et un motif de plus de faire les plus grandes réserves sur la signification des quelques chiffres que nous allons donner.

Exemples de mensuration et résultats généraux. — Je ne donnerai que les deux textes qui m'ont paru les plus intéressants. L'un est un quatrain tiré d'une adaptation en vers de l'*Œdipe roi*, tel qu'il m'a été déclamé par M. Mounet-Sully :

Pourquoi m'as-tu reçu dans ton ombre profonde,
O Cithéron ? Pourquoi, lorsque je vins au monde,
Ne m'as-tu pas tué (1) sur tes âpres sommets,
Afin d'ensevelir ma naissance à jamais (2) ?

L'autre est le quatrain fameux de Joad dans *Athalie*, déclamé par moi sur la voyelle *ta :*

Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait aussi des méchants arrêter les complots.
Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.

On trouvera la mesure des durées, pour le second au chapitre suivant, pour le premier au chapitre IV de la IIIe Partie.

J'ai mesuré l'énergie des voyelles brèves là où elle est maxima (en laissant de côté le début et la fin), celle des longues à certains intervalles réguliers, sauf pour quelques points maxima que j'indique en italiques. La première ligne de chiffres marque précisément les instants choisis, c'est-à-dire le temps écoulé en cs. à partir du début de la voyelle. La seconde indique la hauteur musicale, prise sur une durée de 10 cs. autour de la vibration dont l'amplitude est examinée. Je ne l'indique que là où elle change. Les points d'interrogation marquent ici une conjecture faite d'après les hauteurs voisines. La troisième ligne donne l'amplitude maxima de la vibration en divisions de mon micromètre. Ici les points d'interrogation

---

(1) Le mot a été suivi d'une sorte de sanglot émis sur une voyelle qui tient le milieu entre *é* et *eu* fermé.

(2) La dernière voyelle est à-demi chuchée.

signifieront que la lecture a été particulièrement douteuse. Enfin la quatrième ligne est celle de l'énergie suivant la formule a^2n^2. Mais l'application de cette formule conduirait à des nombres trop considérables, et dont les derniers chiffres, parce que j'ai employé des procédés de calcul expéditifs, ne seraient pas toujours exacts. C'est pourquoi j'ai divisé a^2n^2 par 1.000.000. J'obtiens ainsi des unités qui varient de l'ordre 0,1 à l'ordre 100, et mes nombres auront toujours, suivant les grandeurs, de 1 à 3 chiffres, afin de parler plus clairement à l'esprit. L'erreur de calcul sera au maximum d'une unité quand il y a trois chiffres. Dans tous les cas il y a approximation d'une demi-unité pour le dernier chiffre donné, car je respecte ce dernier chiffre quand le suivant varie de 0 à 4, je le force d'une unité quand il est suivi d'un chiffre qui varie de 5 à 9.

M. Mounet-Sully, 10 janvier 1908.

	Pour	quoi						
t	5	2	10	25	50	75	100	125
n	280	260	—	—	—	—	—	—
a	5	10	11	12	13	25	25	10
a^2n^2	2	6,8	8,2	10	11	42	42	6,8
	m'as —	tu	re —	çu				
t	5	5	5	2	10	25	50	75
n	260	—	—	—	—	—	—	—
a	15	5	11	8?	10?	10?	6?	5?
a^2n^2	15	1,7	8,2	4,3	6,8	6,8	2,4	1,7
	dans	ton	om	—	—	—	bre	
t	16	5	2	10	25	50	3	
n	230	240	245	—	—	—	—	
a	12	12	9	10	11	15	18	
a^2n^2	7,6	8,3	4,8	6	7,3	13	19	
	pro —	fon	—	—	—	—	—	de,
t	10	2	10	25	50	75	100	6
n	245	225	—	—	—	215	—	—
a	15	10	12	15	15	11	5	8
a^2n^2	13	5	7,3	11	11	5,6	1,1	3
	O							
t	2	10	25	50	75	100	125	
n	190	—	—	—	—	—	—	
a	21	19	14	13	9	8	7	
a^2n^2	16	13	7	6,1	3	2,3	1,8	

	Ci	- thé - ron?					
t		5	2	10	25	50	100
n	?	190	—	—	—	—	—
a	?	5	8	6	6	5	3
a^2n^2	?	0,9	2,3	1,3	1,3	0,9	0,3

	Pour	— quoi,						
t	12	2	10	25	50	75	100	125
n	270	290	—	—	—	295	280?	270
a	8?	16	16	30	34	38	35	15
a^2n^2	4,7	22	22	76	97	125	96	16

	lors	- que	je	vins	au	mon	—	—	—	—	de,
t	6	4	6	13	6	2	10	25	50	75	5
n	270	280	290	260	280	270	—	275?	280	280	260
a	30	10	17	20	37	18	28	32	19	8	5
a^2n^2	6,6	7,8	24	27	107	24	57	76	28	5	1,7

	Ne	m'as	- tu	pas	tu	- é						(euh)
t	5	7	3	12	5	2	*5*	10	25	50	75	15
n	260	275	300?	320?	350	380	—	—	390?	400	430	320
a	13	20	12	30	20	30	*50?*	32	33	33	26	27
a^2n^2	11	30	11	68	49	130	*361?*	157	166	174	125	75

	sur	tes	â	- pres	som	-mets?				
t	9	16	9	9	10	2	10	25	50	75
n	360	365	355	350	320	315	320	—	310	280
a	30	42	40	46	80	32	46	65	38	34
a^2n^2	117	234	202	259	655	102	216	437	136	91

	A	— fin	d'en	- sev(e)	— lir	ma
t	11	11	7	5	7	7
n	150	195	210	220	230	215
a	12	13	18	9	10?	20
a^2n^2	3,2	6,4	14	3,9	5,3	18

	nais	— san	—	—	—	—	—	—	ce
t	9	2	10	25	50	75	100	125	6
n	230	240	—	—	235	220	210?	200	220
a	24	13	23	28	29	19	15	8	9
a^2n^2	30	9,7	30	45	47	17	9,9	2,6	3,9

	à	ja - mais !					
t	12	5	2	10	25	50	75
n	150	—	—	—	140	—	—
a	10	8	5	5	5	4	3
a^2n^2	2,3	1,4	0,6	0,6	0,5	0,3	0,2

Ce débit, il faut le dire, est particulièrement pathétique. Pour la hauteur, l'écart entre les deux extrêmes est à peu près celui du chant, puisqu'il atteint une 14ème (à peu près do_1 *dièze,* pour *(ja)mais* et la_3 pour *(tu)é*) [1]. Nous voilà loin de l'intervalle maximum d'une quinte que les phonéticiens, depuis l'antiquité, signalent dans le langage, entendant apparemment par là celui de la conversation, dont on voit que la déclamation est fort éloignée.

Quant à l'énergie, comparons à leur point maximum des voyelles assez fortes, et dont les vibrations soient à peu près semblables à ce moment-là. Tel n'est point le cas de la voyelle accentuée des deux *pourquoi,* ni de celle de *profonde* et de *monde.* Nous pouvons nous borner à prendre le troisième vers:

Ne m'as-tu pas tué sur tes âpres sommets?

qui est d'une véhémence particulière, et à en comparer successivement les voyelles de même timbre entre elles et avec celles des trois autres vers, en signalant pour chaque timbre les différences dans la forme de la vibration et les valeurs extrêmes de l'énergie.

Ne 11; on peut ajouter, car l'*e* n'y est guère resté féminin: *(â)pres* 259 (c'est la valeur maxima pour les *e*); contre: *re(çu)* 8,2; *(om)bre* 19; *(profon)de* 3; et enfin *(mon)de* 1,7 (minimum des *e*): tous ces *e* sont à peu près de forme semblable;

m'as 30, et *pas* 68, de même forme; *â(pres),* plus dentelé, 202 (maximum); contre: *m'as(-tu reçu),* plus flou, 15; *a(fin)* 3,2; *ma* 18; *à* 2,3; et *ja(mais)* 1,4 (minimum): ces quatre derniers *a* assez semblables aux deux premiers;

tu 11; *tu(é)* 49; et *sur* 117 (maximum); contre: *tu (reçu)* 1,7 (minimum); *(re)çu* 6,8: les vibrations partout sont à peu près pendulaires;

(tu)é 361? (maximum); contre: *(Ci)thé(ron)* 0,9 (minimum) à peu près semblables;

tes 234; et *(som)mets* 437 (maximum); contre: *(ja)mais* 0,6 (minimum): les deux premiers semblables, le troisième très effacé;

---

[1] Sur cette dernière syllabe il y a une ascension progressive d'une tierce majeure. Ailleurs la mélodie fait des sauts.

som(mets) 655; contre: *pro(fonde)* 13: avec trois dents chacun, mais aussi aiguës dans le premier qu'elles sont aplaties dans le second.

Le maximum absolu est 655, dans *som(mets);* le minimum absolu 0,2 dans *(ja)mais.* Or les deux voyelles sont à peu près également ouvertes. La proportion serait donc ici de 1 à 3275. L'écart le plus grand pour la même voyelle a été celui de *(som)mets* 437 et *(ja)mais* 0,6, c'est-à-dire de 1 à 728. Mais les changements de forme sont trop considérables entre deux énergies extrêmes, et les vibrations très petites d'une lecture trop douteuse, pour que l'on puisse assurer que les trois chiffres ainsi obtenus représentent bien l'écart réel, sans parler des imperfections de l'appareil, qui peut se comporter très différemment pour chaque grandeur, et surtout pour les extrêmes. D'autre part il me paraît évident que la voyelle qui a atteint le maximum d'énergie, comme elle a fait celui d'acuité, c'est *(tu)é* 361? auquel nous avons opposé *(Ci)thé(ron)* 0,9, qui est avec lui dans la proportion de 1 à 400 presque exactement. Mais cette proportion ne représente pas non plus d'une façon très sûre l'écart maximum, car pour le premier *é* le tambour s'est affolé, et le second eût pu être encore plus faible.

L'énergie moyenne ou normale de la déclamation calme chez M. Mounet-Sully me paraît pouvoir être cherchée dans le premier vers après le premier mot: nous y trouvons 15 pour l'*a* non accentué de *m'as*, contre le maximum des *a* 202, et le minimum 1,4; et 1,7 pour l'*u* de *tu* non accentué, contre un maximum 117.

Le second texte est moins exceptionnel, et dit tout entier sur la même voyelle.

Landry, 3 novembre 1909 (sur la syllabe ta)

	Ce	—	lui				
t	10	3	10	20	30	40	45
n	225	230	—	—	235?	240	—
a	13	18	18	19	23	23	24
a^2n^2	8,6	17	17	19	28	30	33

	qui	met	un	frein					
t	5	7	3	3	10	20	30	40	45
n	220	220	240	—	—	—	—	—	—
a	25	13	23	20	20	26	32	36	38
a^2n^2	30	8,2	11,3	23	23	39	59	75	84

	à	la	fu -	reur	des	flots						
t	8	8	8	8	8	3	10	20	*25*	30	40	50
n	240	240	—	—	—	250	257,5	260?	—	265?	265	270
a	18	23	26	30	30	21	34	51	*58*	45	46	29
a^2n^2	16	30	39	52	52	28	73	175	*228*	142	149	61

	Sait	aus -	si	des	mé -	chants				
t	10	10	10	10	10	3	10	20	30	40
n	190	200	205	200	200	200	215	—	—	—
a	18	26	30	23	32	24	28	31	29	23
a^2n^2	12	27	38	21	41	27	36	44	39	25

	ar -	rê -	ter	les	com -	plots.			
t	10	10	10	10	10	3	10	20	30
n	185	—	170	160	—	140	—	—	—
a	23	26	27	24	22	8	10	13	9
a^2n^2	18	18	21	15	12	1,3	2	3,3	1,6

	Sou -	mis			
t	10	3	10	20	30
n	200	220	230	235?	240
a	12	15	22	22	25
a^2n^2	5,8	11	26	27	39

	a -	vec	res -	pect				
t	5	5	8	3	10	20	30	40
n	235	245	—	220	—	210?	200	—
a	20	23	24	19	19	25	18	15
a^2n^2	22	32	34	17	17	30	13	9

	à	sa	vo	lon	té	sain	—	—	—	—	te,
t	5	5	5	5	5	3	10	20	30	40	3
n	200	210	—	—	—	265	270?	285	280?	275	—
a	23	25	26	28	28	33	54	61	49	40	40
a^2n^2	21	28	30	35	35	77	233	300	190	121	121

	Je	crains	Dieu,				
t	5	5	3	10	20	30	40
n	185	215	250	—	245	230?	220
a	23	28	28	49	80	33	30
a^2n^2	18	36	49	150	384	58	44

	cher	Ab -	ner,					
t	5	5	3	10	20	30	40	50
n	190	195	252,5	—	255?	260	—	—
a	22	18	25	37	47	40	40	15
a^2n^2	18	12	39	87	144	108	108	17

	et	n'ai	point	d'au -	tre	crain-	—	—	—	—	te,
t	5	5	5	5	5	3	10	20	30	40	3
n	175	185	190	180	165	160	—	150?	140	—	—
a	24	32	25	22	20	12	12	12	7	5	4
a^2n^2	18	35	23	16	11	3,7	3,7	3,2	1	0,5	0,3

Ici pas plus que dans le morceau précédent, il n'y a guère à faire état des résultats qui concernent les inaccentuées, trop peu marquées et trop peu différentes pour qu'on puisse les comparer entre elles, trop altérées au début et à la fin par l'appareil pour qu'on puisse suivre la marche de l'énergie dans chacune d'elles. On peut entrevoir seulement qu'elles suivent le mouvement général du membre, ce que révèle mieux encore l'oreille, et que l'énergie y est plus grande et le timbre plus pur au centre, ce qui était évident à priori.

Pouvons-nous tirer davantage de l'examen des accentuées? La voyelle *a*, sur quoi nous avons solfié ce texte, et qui est toujours fort nette, fort ornée, et fort caractérisée dans nos tracés pris à très grande vitesse, ne laisse pas de varier dans le cours d'une même expérience. Ici elle a normalement quatre dents. Mais à la place où devraient se trouver les accentuées: *sain(te)*, *Dieu* et *(Ab)ner*, le dessin s'est simplifié, du moins au centre, et les quatre dents se sont réduites à deux, dont l'une est un peu plus haute et plus aiguë que l'autre. Sauf cette exception, et celle de l'accentuée qui est à la place de *(res)pect*, la vibration garde à peu près la même forme dans le cours d'une même voyelle, ce qui aura l'avantage de nous permettre d'étudier les variations de l'énergie dans les accentuées. Mais elle varie parfois d'une voyelle à l'autre. Je distingue trois types principaux et deux secondaires. Un premier type est représenté par les trois longues du premier vers: les quatre dents, plus ou moins nettes suivant l'amplitude, se distribuent en deux sommets. C'est ce type, conservé au début et à la fin, qui se trouve simplifié comme nous avons dit au centre des accentuées de *sain(te)*, *Dieu*, et *(Ab)ner*. Un second type, tout différent du premier, est représenté par l'*a* qui est à la place de *(méch)ants:* au lieu de deux

sommets très distincts, l'ensemble forme ici un arc. Entre ces deux types on peut placer l'*a* qui est à la place de *(soum)is,* où les deux sommets sont égaux et voisins. Enfin le troisième type principal est constitué par les accentuées plus faibles de *(com)plots* et de *crain(te).* C'est une sorte de chaînette formée de chaînons qui ressemblent plus ou moins à une accolade très aplatie. Malgré ces variations nous pourrons faire état de nos mesures pour la comparaison des accentuées, à la condition de ne chercher que le sens de l'inégalité, sans aucune exactitude dans la proportion.

Le maximum de hauteur observé est 285 v. d. (à peu près $ré_2$) à *sain(te),* et le minimum 140 (à peu près $ré_1$) à *(com)plots* et à *crain(te).* Cela ne fait plus qu'un écart d'une octave. La normale me paraît devoir être cherchée au début des deux apodoses: c'est à peu près fa_1 *dièze,* bien plus haute que ma normale dans la conversation. Pour l'énergie le maximum est à *Dieu,* avec 384, ce qui est conforme à l'impression de l'oreille; *sainte* vient après. Les minima des accentuées sont à *complots* 1, 6 et *(crain)te* 0,5, qui a été peut-être un peu étouffée parce que j'ai trop parlé dans le cornet. Le minimum des inaccentuées est à la dernière syllabe *crain(te)* 0,3. L'écart maximum serait ainsi de 1 à 1280 [1].

Que si nous comparons rapidement la marche de la hauteur et celle de l'énergie, nous trouvons qu'en général elles croissent et décroissent à peu près ensemble, comme l'indique aussi le témoignage de l'oreille. Nous ne pouvons guère faire état que des grandes différences. Ainsi certains sauts dans la suite des inaccentuées peuvent fort bien être attribués à l'imperfection de l'appareil ou à l'inexactitude de la lecture. Quant aux accentuées, si nous laissons de côté *(res)pect,* dont les caractères physiques sont réellement complexes dans ma diction, et où la lecture est douteuse parce que l'amplitude y est faible et la période changeante, les deux maxima, celui de la hauteur et celui de l'énergie, coïncident pour

---

[1] J'ai dit aussi, le 15 juillet 1909, ces vers tirés du poème *Les Cloches,* de M. Bonnard *(les Histoires),* sur la syllabe *ta.*

Et ce chant, s'abattant du zénith sur les blés
Et sur l'étalement monotone des seigles,
Est si fier qu'on croirait que c'est le chant des aigles!

Ici, d'après les chiffres, qui sont d'ailleurs suspects, l'écart maximum de l'énergie aurait été à peu près semblable: 0, 4 pour la première syllabe, contre 342 pour celle qui était à la place de *fier.* Mais l'écart maximum de la hauteur entre ces deux mêmes syllabes est ici plus considérable: il est de 125 (si_1) à 280 $(ré_2)$, c'est-à-dire d'une douzième.

les accentuées de *celui, complots, soumis, sainte, Dieu* et *crainte.* En revanche pour *flots, méchants* et *Abner,* alors que la hauteur est plus ou moins croissante, l'énergie dessine une courbe très nette. Dans *frein* la hauteur est invariable, tandis que l'énergie croît régulièrement. Mais si le mouvement général peut en somme se dire semblable, il s'en faut que les variations soient égales. L'écart maximum, qui est de 1/2 pour la hauteur, dépasserait, si nos chiffres étaient exacts, 1 1.000 pour l'énergie. Dans le cours du même membre, par exemple au second hémistiche du troisième vers, alors que la hauteur au début et à la fin est dans la proportion de 3 à 4, l'énergie est dans celle de 1 à 18. D'un membre à l'autre, *(a)vec* et *Dieu* ont à peu près la même hauteur, et l'écart de l'énergie est encore plus grand. Il semble donc que la marche générale soit à peu près la même, mais que les écarts soient bien plus grands pour l'énergie.

Perception. — Y a-t-il lieu d'appliquer les données déjà incertaines de la psychologie expérimentale sur la perception de l'intensité sonore aux chiffres, très peu sûrs eux-mêmes, que nous venons de donner? Cela est d'autant plus hasardeux qu'il s'agit dans un cas d'intensité, dans l'autre d'énergie. Si l'on pouvait adopter le chiffre déjà rapporté de 1/3 pour seuil de différence, et l'appliquer à l'écart maximum, en supposant celui-ci de 1 à 1.000, il y aurait, j'en ai fait faire le calcul, environ 28 degrés d'énergie perçus dans la déclamation. Quoi qu'il en soit de l'exactitude de tous ces chiffres, deux choses sont certaines. D'une part nous l'avons dit, l'échelle de l'énergie objective dans la voix humaine est beaucoup plus vaste que celle de la hauteur. En revanche, par une sorte de compensation, le sens que nous avons de l'énergie est beaucoup plus grossier que celui de l'acuité.

Il nous faudrait pour le discours suivi bien d'autres données. Il serait intéressant par exemple de savoir quelles sont les différences d'énergie pratiquement utilisables et réalisables par l'artiste: c'est ainsi que M. Pugno en prétend distinguer 14 au piano. A côté de la perception des variations, il y aurait lieu de connaître la sensibilité aux progressions. Il semble que nous ayons le sentiment assez vif de la marche de l'énergie dans le discours. Il semble d'autre part que le plus petit intervalle nécessaire pour produire et partant peut-être pour percevoir, dans le cours d'une voyelle, un changement dans la marche de l'énergie, soit à peu près de 15 à 20 cs..

Il y a lieu surtout de rappeler à propos de la perception de

l'énergie le rôle des habitudes motrices, de l'attention, de la sensibilité, et surtout que l'énergie mécanique peut admettre des substituts de toute sorte, qui produisent le même effet qu'elle parce qu'ils proviennent de la même source, à savoir de cette émotion dont elle est la manifestation la plus ordinaire. En particulier la variation brusque, quels qu'en soient le degré, le sens, la cause et la modalité, exige, pour être exécutée, un grand effort mental qui frappe l'attention et la sensibilité de l'auditeur. Quoi de plus saisissant par exemple qu'un mot volontairement prononcé très bas au beau milieu d'une tirade véhémente? Ajoutons que la cause émotionnelle de la variation, la sympathie aidant, est tout de suite comprise par intuition. D'une façon générale les causes de l'énergie que nous avons mentionnées sont aussi ses effets ou ses fins, en vertu de cette causalité circulaire qui régit les choses et les êtres de la vie et de la société.

CHAPITRE II

LA DURÉE.

I. — DURÉE ABSOLUE.

Causes. — Il convient cette fois de séparer l'étude de la durée absolue et celle de la relative. Mais commençons par observer que la durée, tant absolue que relative, joue un rôle très important dans la déclamation du français, surtout par rapport aux autres genres de diction et aux autres déclamations européennes. Notre langue, sans doute parce qu'elle ne possède pas d'accentuation très marquée, se rejette sur la durée pour y chercher des effets d'art, et l'affranchit ainsi dans une grande mesure de sa subordination normale à l'énergie. En effet plus la déclamation est oratoire et surtout poétique, plus la lenteur du tempo, la faiblesse de son accélération et la longueur considérable des voyelles accentuées y sont hors de proportion avec l'énergie absolue, avec son accroissement et avec l'énergie relative, sans compter que la recherche inconsciente du mètre tend à établir dans la durée des rapports fixes, et indépendants du timbre, du nombre et de l'énergie des phonèmes.

Nous laisserons cette fois encore aux psychologues et aux psychiâtres le soin de déterminer le rapport du tempo aux diverses émotions. Il y aurait sans doute lieu d'en faire à cet égard une analyse et une classification très minutieuse. Celles qui sont en apparence les plus simples, comme la joie et la tristesse, sont aussi les plus indéterminées. Ainsi quand certains auteurs déclarent que la musique lente paraît gaie aux peuples Orientaux, il s'agit apparemment non de gaîté, mais de ce sentiment dont le philosophe disait : *res severa magnum gaudium*. De même pour les rapports du tempo et de l'énergie absolue dans l'expression du sentiment.

Il semble bien que là où cette expression est normale et spontanée, les deux grandeurs croissent de concert. La tendresse est lente, et parle à voix basse. La colère déchaînée parle haut, vite et fort. Mais le rapport peut être l'inverse, surtout par l'effet de la volonté, ou d'une convention, dans des états semi-pathologiques, ou même par suite de nécessités d'ordre acoustique, comme celle de parler lentement et fort dans un grand vaisseau, pour se faire entendre en évitant les résonances. On pourrait aussi étudier les effets physiologiques du tempo dans le discours, comme on l'a fait pour la musique, et ses relations avec l'émotion qu'il provoque ou dont il est issu Il est certain par exemple qu'une série de longs membres pressés, et coupés de pauses brèves, produit d'abord chez l'orateur, puis par sympathie chez l'auditeur, un effet croissant d'angoisse, à la fois physique et morale, qui peut atteindre un très haut degré. On sait seulement d'une façon générale que, vif (par rapport au tempo normal du mouvement considéré), un tempo excite ou fatigue; lent, il calme ou assoupit; modéré, il favorise le travail des muscles et de l'imagination.

Les émotions dont l'origine ou l'objet sont intellectuels sont elles-mêmes très diverses, partant ont des effets divers sur le tempo. Un vif désir de persuader hâtera le débit. La volonté de convaincre l'alourdira. Un passage obscur, dense ou important est ralenti. On presse un mot très long, surtout s'il est vide de sens, ou si la lenteur est contraire à l'effet cherché. On presse une parenthèse, une énumération, parce qu'elles détournent l'attention du raisonnement, ou rompent le fil de la période. Ces phénomènes d'ailleurs, en français, paraissent surtout propres à la diction didactique.

Mais surtout il faut redire que l'emphase solennelle de notre déclamation soutenue tend à ralentir le tempo et à en atténuer l'accélération. Cette lenteur et cette constance du tempo, recherchées par l'art en dépit de la tendance naturelle à la variation et à la rapidité, décèlent particulièrement le caractère voulu et convenu de notre déclamation. On ne s'étonnera point que le mètre puisse sortir de là. Dans certains cas cependant, et surtout dans des genres qui s'éloignent du beau pur et de la déclamation, c'est la variation du tempo qui sera recherchée pour elle-même, et comme un effet d'art. C'est ce qu'on verra que j'ai fait dans un fragment d'idylle. C'est ce qu'a fait Mme Bartet pour le poème de Sully-Prudhomme intitulé *Au bord de l'eau*, afin de dissimuler la monotonie du sens, de la syntaxe et de la versification. Cette souplesse du tempo paraît être un des éléments de la grâce chez Mme Sarah Bernhardt.

Mesures. — Commençons par des mesures synthétiques et comparées, qui, surtout si le lecteur veut bien refaire les expériences, lui donneront une idée de l'élasticité du tempo dans le discours, de la différence à cet égard de la déclamation avec les autres dictions, et de mes propres habitudes.

Je puis dire le premier paragraphe de l'*Oraison funèbre d'Henriette de France*, depuis *Monseigneur* jusqu'à *terram*, en 25 s. au minimum, et au maximum (sans sortir du vraisemblable) en 170 s., c'est à-dire sept fois plus lentement. Dans le débit très rapide je ne reprends haleine qu'une fois, après 20 secondes; les accents disparaissent à peu près, ainsi que les pauses, et que toute différence de durée entre les syllabes accentuées et les autres. Il y a là, pour ce débit, 228 syllabes. Cela fait environ 10 cs. par syllabe, et comme la syllabe, surtout dans ce débit qui escamote tous les *e* muets, comprend souvent plus de deux phonèmes, cela ne fait pas même 5 cs. par phonème. Le même morceau, pour un débit lent, renferme 278 syllabes: cela fait 60 cs. par syllabe en moyenne, c'est-à-dire en y faisant entrer les longues et les pauses. Au reste le nombre des syllabes et celui des pauses ne sont pas plus grands dans ce débit que dans d'autres plus normaux. Car ces deux débits extrêmes étant artificiels ([1]), ne nous intéressent que comme termes de comparaison.

L'allure qui m'est la plus naturelle quand je déclame ce morceau pour moi-même, dans ma chambre, et celle aussi qui me paraît la plus favorable à la production et à l'étude d'un rythme intéressant, est une allure à peu près moyenne entre ces deux extrêmes. J'y emploie alors de 85 à 95 s., ce qui fait une moyenne brute, si j'ose dire, de 32 cs. par syllabe. Avec le débit de la lecture didactique, qui d'ailleurs ne convient pas à ce morceau, il me prend de 62 à 70 s., ce qui donne à la syllabe (toujours sans tenir compte des pauses), une valeur moyenne d'un quart de seconde, au lieu d'un tiers.

Quant aux vers, je peux dire en une minute de 8 à 45 alexandrins. Ma déclamation normale, pour le lyrisme hésychastique, est de 10 à 12 à la minute, ce qui fait de 40 à 48 cs. par syllabe: à nombre de syllabes égal, les vers poétiques sont plus longs à déclamer que la prose oratoire.

([1]) On paraît cependant chercher le maximum de rapidité dans certaine façon de dire les prières.

Mais ces mesures sont grossières. Il importe de distinguer le sort des brèves et des longues, celui des sons et des pauses, et leurs proportions, variables dans les divers débits, ou, si l'on veut, de mesurer non la durée globale ou absolue, mais proprement le tempo.

Une question préalable se pose à ce sujet: où faut-il prendre pour la mesurer les limites de la syllabe? Je ne mesurerai jamais que des syllabes métriques, et chaque fois qu'il sera question de la durée d'une syllabe, c'est à ce genre de syllabe que je ferai allusion, anticipant au besoin sur la démonstration que je donnerai au livre II de la scansion prévocalique. Cette scansion s'impose en effet dès que l'on songe à la durée des syllabes, soit pour la rapporter à un tempo, soit pour comparer entre elles des syllabes diverses. Les syllabes vulgaires ne se mesurent pas, elles se comptent. Quant à la syllabe rythmique, nous avons dit qu'elle n'existe pas: l'effort dynamique porte sur un phonème isolé, ou sur un groupe de phonèmes qui n'est pas nécessairement la syllabe. Ainsi il n'y a de syllabe temporelle, c'est-à-dire dont on puisse mesurer la durée entre deux limites données, que celle que nous avons appelée métrique. Au reste, où qu'on prenne les limites de la syllabe, les résultats de la mensuration assez souvent seront peu différents. C'est le cas de la plupart des mesures que nous donnerons dans ce livre Ier. Ce sera exactement celui de la brève normale, dont nous allons parler bientôt.

Pour ces mesures de détail, il faut recourir à l'appareil enregistreur. J'y ai dit de toutes sortes de façons la première période de l'oraison funèbre déjà citée. Tenons-nous en à deux de ces débits, ceux de la lecture et de la déclamation. Je laisse de côté le vocatif initial: *Monseigneur*, et je tiens compte de la pause finale, qu'il ne faudrait pas négliger même si elle finissait le morceau. Contenue entre ces deux limites, la période, déclamée par moi le 9 janvier 1908, a occupé une durée totale de 27 s, 57 qui se décompose ainsi:

11 s, 99	pour 57	syllabes brèves.	Moyenne:	21 cs. par syllabe
7 s, 61	— 17	— longues.	—	44 cs.
7 s, 97	— 8	pauses.	—	1 s.

Dans une lecture du 5 janvier 1906 ces chiffres avaient été 15 s, 22 pour la durée totale, dont

8 s, 60	pour 62	brèves.	Moyenne 14 cs.
2 s, 41	— 10	—	— 24 cs.
4 s, 21	— 5	—	— 84 cs.

Ainsi, sauf pour les pauses, dont la durée globale reste à peu près la même, et qui occupent dans la déclamation moins du tiers, dans la lecture plus du tiers de la durée totale, tous les chiffres sont à peu près diminués de moitié dans la lecture. La proportion de la durée moyenne des brèves et des longues est à peu près du simple au double dans les deux cas.

Dans les vers lyriques les longues sont plus nombreuses et souvent plus longues. Elles peuvent entrer pour moitié dans la durée globale des syllabes, et quelques-unes atteignent ou dépassent chez moi 3/4 de seconde. Mais ni la moyenne des syllabes, pauses non comprises, ni même celle des brèves ne nous donnent toujours, surtout s'il y a mètre, un tempo très exact. Il faut déterminer le tempo dans nos tracés d'après la durée de la brève normale, c'est-à-dire de cette syllabe qui ne reçoit aucun accent, et qui est composée d'articulations de nombre et de qualité normaux. Ainsi calculé, le tempo de la déclamation poétique chez moi est de 25 ou 26, parfois même, dans des cas de lenteur expressive, de 30 cs.; le tempo oratoire de 20 ou 21 cs.; celui de certains passages pathétiques peut être de 15 cs., et, dans des cas de précipitation extraordinaire, de 13 ou même de 11 cs.. Celui de ma lecture et de ma conversation est de 15 au maximum. Le tempo paraît s'être élargi parfois jusqu'à 35 cs. dans la déclamation de MM.rs Bonnard, Silvain et Mounet-Sully. Mais il est chez eux moins net et moins régulier que chez moi. On n'a guère l'impression d'un mètre qu'à partir de 17 cs. environ.

Comparons ces chiffres et les premiers obtenus à ceux de la musique. D'abord les limites entre quoi varie la durée des éléments sont plus grandes dans la musique. D'après MM. Binet et Courtier on peut faire entendre au maximum 6 à 8 notes à la seconde en frappant le clavier du piano avec le seul index, ce qu'un pianiste au reste ne fait jamais, et 16 en usant de tous les doigts successivement. Cela fait 6 cs. par note. Il me paraît qu'il en est à peu près de même pour les vocalises. Seuls les trilles doivent être plus rapides. Or nous avons vu que ma déclamation la plus rapide est à peu près de 10 cs. par syllabe. D'autre part la durée maxima, qui est de 1 et rarement 2 s. pour le discours, peut dépasser de beaucoup ce chiffre dans la musique. Quant au tempo, d'après les chiffres que nous venons d'établir, il peut être considéré comme quatre fois plus rapide dans le discours si la syllabe brève y sert de temps premier. Dans cette proportion ma déclamation poétique répondrait à peu près à l'*adagio,* mon débit oratoire à l'*andante,* et

le débit de certains passages pathétiques, celui de ma lecture et de ma conversation, aux variétés de l'*allegro*. On comprend par là que les pieds de la poésie grecque répondîssent non aux mesures, mais aux « temps » de notre musique. Si les tempos étaient alors à peu près les mêmes que chez nous, s'il y avait le même rapport qu'à présent entre ceux de la marche et de la musique instrumentale, et si la musique vocale avait le tempo de notre déclamation, l'on s'explique fort bien que les Grecs comptassent un dactyle ou un anapeste par pas. Le pied moyen de ma déclamation d'ailleurs est plus long. Il comprend non plus trois syllabes valant quatre temps premiers, mais trois à quatre syllabes, dont une, l'accentuée, a la valeur de trois brèves. Cela fait 5 à 6 unités de 20 à 25 cs., soit, au métronome, un tempo de 48 à 60 par pied.

Perception. — Il n'y a rien à dire de la perception du minimum de la rapidité dans le tempo. Quant au maximum, on pourrait observer que le débit, en se précipitant, cesse parfois d'être intelligible à l'auditeur, même si l'articulation est nette. L'esprit est donc ici plus lent que l'organe phonateur, et c'est lui qui pose le premier des bornes à la volubilité. C'est que celle-ci d'une part nivelle les inégalités du rythme, qui facilitent la perception; d'autre part elle contrarie le travail de distinction et de groupement des sons, et la reconnaissance de la signification. L'intelligence du sens est plus rapide dans la lecture *in petto*, où les mots sont séparés, et où l'œil en embrasse plusieurs à la fois. Si dans la nature et dans la musique on perçoit des éléments sonores plus brefs, c'est, même en faisant abstraction du fractionnement mathématique de la durée, qu'il ne s'agit plus, comme dans la déclamation, d'éléments très variés à tous égards, et qui sont des signes intellectuels, mais de purs sons, de timbre constant et de hauteur définie. On observera même que les passages très vifs de la musique ne comportent guère d'intervalles mélodiques très variés : il s'y agit toujours de la répétition d'une ou deux notes, ou de gammes, ou d'arpèges.

Est-il un tempo qui paraisse normal dans la déclamation? Même à n'y considérer que la variété la plus régulière, la poétique, trop de différences séparent sous ce rapport les divers diseurs et les divers auditeurs. Ce qui manque le plus ici, c'est la pratique courante de cette diction et une convention qui la règle.

Enfin on ne saurait songer à évaluer avec précision la plus petite différence perceptible entre les tempos. Le sentiment de la rapidité de succession, qui est différent, nous l'avons dit, de celui de la durée relative des intervalles, est toujours quelque chose d'as-

sez confus. Tout ce que l'on peut observer à ce sujet, c'est que l'échelle du métronome fait acception de différences de 1/30e (il possède 60, 62, 64, etc.). Mais dans le discours, même métrique, le tempo est toujours bien moins net que dans la musique. C'est pourquoi au lieu de faire des expériences sur la perception qu'on en a, j'ai préféré étudier sur moi-même un problème voisin, et peut-être plus intéressant. J'ai recherché quelles nuances de tempo j'étais capable de mettre dans la période de Bossuet déjà citée. Or, sur une durée moyenne de 15 s., je pouvais à volonté introduire des variations de 2 s. dans les deux sens. On peut donc faire varier à volonté de 1/7 au moins la production du tempo.

Quant à la perception de l'accroissement du tempo, il faut distinguer le cas où cet accroissement obéit à la loi naturelle du rythme continu, comme dans le début et la fin d'un membre ou d'une période, et alors, nous l'avons dit, l'attention ne s'y porte pas, du cas où cet accroissement est volontaire ou du moins expressif, et alors il paraît être extrêmement sensible.

II

DURÉE RELATIVE.

Causes. — Les lois de la quantité dans le français courant ont été étudiées par quelques auteurs. Mais y-a-t-il proprement une « quantité » en français? Ce que l'on appelle de ce nom dans les langues classiques, avant toute considération métrique, c'est la durée propre des voyelles, car pour la prononciation des consonnes il est évident qu'elle prend plus ou moins de temps dans toutes les langues, suivant leur nature et leur nombre. Sur ces bases naturelles les systèmes de versification ou de prose métriques ont établi entre les syllabes des rapports fixes: brèves égales entre elles, longues, « par nature » ou « par position », égales entre elles, longues équivalant ordinairement à deux brèves. D'ailleurs il est évident que tout ceci était conventionnel, et que ces conventions ne pouvaient être rigoureusement respectées par l'exécutant. Or la quantité naturelle des voyelles est très peu marquée dans notre langue, et elle y a joué toujours un rôle très restreint au point de vue lexicologique aussi bien qu'esthétique. En revanche consonnes et voyelles y sont très dilatables sous l'influence de l'accent. Ce phénomène, extrêmement marqué dans la déclamation du français

moderne, n'est pas identique à celui que nous avons d'abord décrit, à savoir la prosodie des langues classiques dans leur âge classique. Mais il est évident que lorsque des différences de durée, quelles qu'elles soient, sont si marquées, et surtout lorsqu'elles ne sont pas l'effet naturel ou exclusif des différences d'énergie, elles peuvent fort bien être utilisées par l'art pour des rapports métriques. Rien n'empêcherait même qu'une convention les réglât. Nous serions alors en présence d'un fait comme celui qu'on rencontre dans la versification classique, d'une longue valant plusieurs brèves, fait propre à l'art et qui n'a plus qu'une base assez lointaine dans la diction courante.

Il nous faut donc distinguer avec soin la durée propre des phonèmes et leur allongement par l'accent. Et c'est ici surtout qu'apparaissent les grandes différences qui séparent, comme je le disais dans la Préface, le français courant de celui de la déclamation, et le peu d'utilité qu'offre le plus souvent, l'étude du premier pour notre objet. J'ai commencé par faire, sur la durée relative dans le français de la conversation, une foule d'expériences, avant de me rendre compte qu'elles étaient sans intérêt pour l'étude de la déclamation. Ici en effet, les différences de durée que l'on constate dans la conversation ou deviennent infiniment plus considérables, ou se réduisent à presque rien, si elles ne s'effacent point tout à fait, au prix de celles que produit l'emphase. Que nous sert par exemple de constater avec M. Grégoire (*La Parole*, 1899), que dans la diction courante, l'*a* de *part*, s'abrège dans *partisan* ou dans *participer*, lorsque dans la déclamation cette différence va du simple au triple? ou encore que l'*ê* de *têtu* est un peu plus long que celui de *entêtement*, puisque l'emphase nivelle ces inégalités, surtout si l'on compare les deux durées à celle de *tête*?

Il faut donc dire que des causes diverses et d'importance inégale déterminent la durée des syllabes dans la déclamation du français. C'est d'abord, comme dans la conversation, la diversité intrinsèque des phonèmes, qui peuvent exiger pour être émis des mouvements plus ou moins longs, le nombre des phonèmes compris dans la syllabe, et l'accent du mot. C'est pour les consonnes la vigueur de l'articulation. C'est encore, comme dans la déclamation des autres langues, l'expression et l'emphase, avec les divers accents qu'elles provoquent. C'est aussi et surtout une tendance artistique, propre à la déclamation française, à prolonger beaucoup certaines voyelles accentuées, tendance qui se manifeste parfois par exemple à la fin des membres, même dans la diction élégante ou

parodique, mais qui s'accuse surtout et partout dans la déclamation pathétique et poétique, qu'elle rapproche ainsi de la musique. C'est enfin la tendance au mètre, qui achève ce rapprochement.

Nous parlerons de l'influence de l'accent au chapitre suivant, et nous traiterons surtout de la durée à propos de métrique. Pour le moment bornons-nous, comme nous avons fait pour l'énergie, à donner une première idée des résultats de la mensuration, ensuite à examiner rapidement la question, pour nous très secondaire, des différences de durée intrinsèque entre les phonèmes, et celle, déjà plus importante, de leur aptitude plus ou moins grande à être dilatés, de ce qu'il me sera permis d'appeler leur dilatabilité.

Mesures. — Voici d'abord qui montrera l'influence de la durée absolue sur la relative. J'ai dit de toute sorte de façons le vers de Racine:

Lieux charmants où mon cœur vous avait adorée!

Dans le débit de la lecture froide les articulations ne présentent guère que ces différences de durée qui tiennent à leur nature. En particulier la semi-voyelle *i* est très courte. Seule l'accentuée *ants* est un peu prolongée. Dans la lecture expressive la moyenne des quatre voyelles longues est 34 cs., celle des articulations brèves est 8,5: le rapport 1/4. Pour une déclamation poétique et lente les moyennes sont 54,5 et 13: le rapport reste le même.

De même, dans la déclamation, l'écart entre le maximum et le minimum de durée est énorme. Il est de 2 ou 3 cs. à 3/4 de seconde, chiffre atteint souvent, je l'ai dit, par mes voyelles accentuées, ou même à 1s,5, chiffre très fréquent dans les longues de M. Mounet-Sully [1]. Une de ses syllabes a dépassé 2 s.. J'ai atteint pour ma part 2 s, 5 dans le mot *(imm)ens(e)*, à la fin du sonnet de Hérédia *Antoine et Cléopâtre*: il est vrai que la longueur m'en a paru démesurée. Ce qui prouve bien que l'énergie, tant absolue que relative, n'entre pour rien dans ces points d'orgue, c'est que plusieurs chez M. Mounet-Sully étaient dits d'une voix grave et basse. Sans aller jusqu'à ces extrêmes, disons qu'une consonne et surtout une voyelle, normalement, dans la déclamation du français, peuvent aller jusqu'à tripler de valeur quand elles portent un accent.

Entrons maintenant dans le détail. Et pour cela reprenons le quatrain de Joad solfié par moi, mais cette fois pour le rapprocher du texte original. On aura ainsi, l'une à côté de l'autre, ma dernière

---

[1] Dans le quatrain d'*Œdipe roi* analysé au chapitre précédent les deux valeurs extrêmes ont été 9 cs. pour *(mond)e*, et 171 pour *(prof)ond(e)*.

expérience et l'une des premières que j'ai faites, quatre ans auparavant. Dans l'intervalle j'ai appris à distinguer plus que je ne faisais d'abord le débit poétique et l'oratoire, et aussi à en déterminer un intermédiaire qui convient à ce passage. C'est pourquoi les accentuées sont devenues moins nombreuses et moins longues, et surtout le tempo beaucoup plus rapide (environ 20 cs. au lieu de 25). D'autre part, autant par une conséquence et dans l'intérêt de mes études, que de parti-pris, par goût, et par un effet naturel de l'éducation, je suis parvenu à me débarrasser dans une grande mesure de certains accents très naturels à l'emphase moderne, mais vilains et contraires au génie de la langue, comme celui qui frappe la première consonne du mot. Le rapprochement entre les deux textes sera peut-être moins probant que s'ils avaient été dits le même jour et si j'avais cherché, en solfiant, à imiter ma propre déclamation ; mais les phénomènes seront plus marqués.

A. Juillet 1905.
B. 3 novembre 1909 (sur la syllabe *ta*)

	C	e	l	u	i	qu	i	m	e	t	un	f	r	ein (n)
A	6,5	11,5?	11,5?	3,5?	52,5	14	14,5	9	18,5	13	36	18	13,5	60 7,5
B	?	12		10,5	48	11	13,5	8	11	8,5	11,5		11	50 8,5

	à	l	a	f	u	r	eu	r	d	es	f	l	ots	
A	12	4,5	23	28	11,5	9,5	44	13,5	13	13,5	13,5	8,5	38,5	84,5
B	14	8	13,5	8	13,5	7,5	13,5		6	14		8	56	77

	S	ai	t	au	ss	i	d	es	m	é	ch	ant	s
A	7	12,5	17	21	19,5	46,5	12	10,5	15	22	19	67,5	9,5
B	?	12	11	12	7	13,5	7,5	12,5	7,5	13,5	10,5	44	10

	a	rr	ê	t	er	l	es	c	om	p	l	ots.	
A	24,5	23	29,5	18,5	48	6	17,5	13	33,5	13,5	8,5	40	126,5
B	12,5	9,5	12	9	12	7	12	8	12		13	40	113

	S	ou	m	i	s	a	v	e	c	r	e	s	p	e	c(t)
A	8,5	12,5	10,5	50,5	12	13	10	11	14	15	23	11	16	52	11,5
B	?	14	8	34,5	9	13	7	9,5		9	13		10	42,5	9,5

	à	s	a	v	o	l	on	t	é	s	ain	t	e	
A	16,5	13	12	7?	9,5?	8,5?	36,5?	12,5	16	15,5	56,5	13,5	19	66,5
B	13	8	11	8,5	11	8,5	11,5	7	11,5	10	44	8	17	87

	J	e	c	r	ains	D	i	eu,
A	9	17,5	12	12	37	10,5	3	46
B	?	11		8	15		11	48

	ch	e	r	A	b	n	e	r,	
A	14,5	7	8,5	10,5	11	9	62,5?	14?	63,5
B	9	12	7	12		10	54		42

	et	n'	ai	p	o	int	d'	au	t	r	e	c	r	ain	t	e
A	18	7	24	11	3,5?	66	6	18	8	10?	12?	12	9,5	57,5	?	?
B	10	8	11,5		7,5	12	7	11,5		7,5	14		11	40	11	17

Que l'on fasse les totaux pour chaque syllabe métrique. Dans le texte solfié (B) l'accentuée, qu'elle qu'en soit l'énergie, est toujours ou égale à la brève normale, ou à peu près deux ou trois fois plus longue qu'elle. La pause est plus longue encore. La préaccentuée paraît prolongée en moyenne de 1/5. La variation entre les brèves normales est très faible: encore peut-elle souvent s'expliquer par une légère accélération du tempo.

Il n'y a pas de différence notable avec A quant aux accentuées et aux pauses, si ce n'est que les accents sont plus nombreux dans A, et les longues préaccentuées. Une de celles-ci, au premier vers, à savoir *un fr*, atteint exactement la durée de l'accentuée *ein* 67 cs, 5: la durée normale de la brève y est presque triplée. Deux phénomènes ne se rencontrent pas dans le texte solfié: d'abord l'accent qui frappe la consonne initiale de *fureur*; ensuite deux syllabes (*av*)*ec resp*(*ect*) allongées par un besoin de clarté, qui est ici d'autant plus grand qu'il s'agit de séparer deux mots, et qu'il y a un choc assez dur de consonnes et d'*è*.

Durée propre et dilatabilité des syllabes et des phonèmes. — Dans l'intérieur de chacun des deux textes qu'on vient de voir les différences principales de durée entre les syllabes sont dues à l'accent. Mais de l'un à l'autre les différences qui ont trait à la durée relative, même entre divers accents, sont dues à la diversité du nombre et de la nature des phonèmes dans le texte original. Les conclusions où je suis arrivé sur ce sujet sont tirées de la lecture de tracés comme les précédents, et aussi établies sur un grand nombre d'expériences qui ont porté même sur le chant [1], et qu'il convient

[1] J'ai par exemple chanté « Au clair de la lune » de toutes les façons, avec et sans métronome, en battant ou non la mesure, toujours sur la voyelle *a*, mais en variant les consonnes.

d'autant moins de rapporter ici que ces phénomènes ne sont pas propres à la déclamation. On en pourra trouver l'application dans le texte que je viens d'analyser, et dans ceux de la IIIe Partie. Ces résultats se sont trouvés assez conformes après coup aux lois établies par M. Passy pour les voyelles et par M. Rousselot pour les consonnes, bien que dans les deux cas il s'agît de conversation, et dans le second d'un patois.

Une première cause de différences dans la durée relative des syllabes est à chercher dans les groupes de consonnes. Chaque syllabe métrique, dans la prononciation correcte du français, contient une voyelle et n'en contient qu'une, mais elle peut renfermer jusqu'à cinq consonnes: *exploit, l'arc ploie.* Dans la période *Celui qui règne dans les cieux...* la proportion entre le nombre des consonnes et celui des voyelles est de 86 74, c'est-à-dire de 7/6 environ. Cette proportion est à peu près la même dans les premiers vers d'*Athalie:* 295 contre 250. Or chaque consonne prend un certain temps à prononcer. Il faut observer toutefois à ce sujet que dans les groupes les consonnes ont une tendance à se tasser. On aura par exemple: *k* 10 cs.; *ks* 15; *kst* 20; *kstr* 23.

Quant à la durée propre des phonèmes, voici ce qu'on en peut dire:

1) Les voyelles ont toutes la même durée, sauf l'*e* amuï qui est plus ou moins bref selon sa place et selon le diseur, et sur quoi je reviendrai à propos du syllabisme.

2) La consonne est plus brève que la voyelle.

3) Les sonores sont plus brèves que les sourdes.

4) *L, m, n, v* sont souvent très brèves, et les semi-voyelles encore plus [1].

Enfin a priori tous les phonèmes, sauf les semi-voyelles et l'*e* féminin, sont également et j'ajouterai presque indéfiniment dilatables, au moins dans leur tenue, et de fait ils se dilatent tous avec l'élargissement du tempo. Dans la pratique il y a entre eux de grandes différences à cet égard. Il faut distinguer deux causes très diverses de dilatation. La première ne regarde que les consonnes: c'est l'énergie d'articulation. L'habitude, la recherche instinctive ou réfléchie d'une articulation forte, telle qu'on la trouvera chez M. Berr, prolonge la plupart des consonnes, quand elle ne va pas jusqu'à marteler les syllabes par l'insertion d'une pause très brève après la voyelle. Il en est de même à un moindre degré pour le souci assez

[1] La durée de l'*l* et des semi-voyelles est d'ailleurs souvent difficile à déterminer sur nos tracés.

différent d'une articulation belle sans sécheresse. Un tel souci n'a guère d'effet considérable que sur les *r*, dont il multiplie les roulements. On en verra des exemples chez MM^rs^ Silvain et Mounet-Sully, surtout dans les premiers vers que je citerai de celui-ci. Enfin une articulation très nette est parfois imposée à tous par un besoin de clarté (nous l'avons vu pour les mots: *avec respect*) quand on est en présence de certains groupes durs, et surtout quand il s'agit de détacher des mots et d'éviter des équivoques.

La seconde cause de dilatation est l'énergie d'expiration. Elle agit, celle-là, sur presque tous les phonèmes.

A cet égard on peut énoncer les lois suivantes:

1) La voyelle est plus dilatable que la consonne. L'*e* féminin pourtant n'est guère un peu long que lorsqu'à la fin des membres il est émis avec une expulsion violente du souffle.

2) Plus la voyelle est ouverte, plus elle est dilatable. Les voyelles nasales *an, in, un, on* sont les plus dilatables de toutes.

3) Les groupes de consonnes sont plus dilatables que les consonnes simples.

Les lois précédentes concernent plusieurs cas, que nous dirons au chapitre suivant. En voici qui sont propres à l'accent emphatique.

4) Les voyelles frappées de l'accent emphatique sont plus dilatables lorsqu'elles sont suivies d'un *e* féminin, soit directement, soit après une consonne ou un groupe de consonnes, et même lorsque cet *e* est élidé.

5) Ces mêmes voyelles sont plus dilatables quand elles sont suivies d'une sonore que d'une sourde, avec ou sans *e* féminin.

Enfin l'on pourrait signaler dès à présent que ces voyelles, quand elles terminent un membre, sont moins dilatées si la terminaison est masculine, et surtout si la syllabe est ouverte. La dilatation varie d'ailleurs selon la pause dont il s'agit: celle de la protase est normalement plus grande que celle de l'apodose.

Les différences presque inévitables que présentent les divers phonèmes dans leur durée et leur dilatabilité tiennent d'abord sans doute à l'amplitude, au nombre et à la facilité des mouvements que requièrent l'émission de chacun d'eux et sa liaison avec le suivant. Si par exemple les sons les plus ouverts sont aussi les plus dilatés, c'est qu'ils contractent moins de muscles, et laissent un passage plus libre au souffle expiré. Les voyelles nasales sont doublement ouvertes, pour la bouche et pour le nez: aussi voit-on que les étrangers ont de la peine à les faire brèves, même quand

elles ne reçoivent aucun accent ([1]). D'autre part, si la voyelle accentuée se dilate davantage quand elle est suivie d'une sonore et d'un *e* féminin, c'est sans doute qu'on prévoit qu'il n'y aura pas à interrompre avant la fin du son les vibrations laryngiennes. Le phonème où la durée et l'énergie se déploieront le plus librement, ce sera donc la voyelle ouverte, frappée de l'accent emphatique, et suivie d'une sonore et d'un *e*, surtout si elle se trouve avant la pause de la protase.

Si les facteurs physio-psychologiques jouent un grand rôle dans les phénomènes dont nous parlons, il ne semble pas qu'il en soit de même pour le diseur de la considération esthétique des sonorités. Cependant cette considération doit entrer pour quelque chose dans les décisions de l'écrivain. C'est un art plus ou moins instinctif ou savant qui lui fera choisir, je dis même en vue du rythme, une fin de membre ouverte ou fermée, masculine ou féminine selon les cas.

Les différences qui séparent les phonèmes pour la durée et la dilatabilité son traitées elles-mêmes, si j'ose dire, très différemment par les divers genres de diction. On en pourra juger d'après les exemples que je donne au chapitre Ier de la IIIe partie. Les différences de durée intrinsèques entre les phonèmes sont respectées par les dictions calmes, et ce sont elles, plus encore qu'un accent très faible qui font alors la plus grande différence dans la valeur des syllabes. Au contraire l'emphase et soutenue tend à égaliser les syllabes brèves, quels que soient la nature et le nombre des phonèmes. La chose est naturellement plus aisée si le tempo est lent. On verra dans l'exemple de lecture que je donnerai la syllabe *is* de *prison*, qui est naturellement brève, avoir une durée de 8 cs. dans un tempo de 13 cs.: la même syllabe, au mot *Pamisus*, dans la prose poétique et déclamée, s'enflera jusqu'à 23 cs., c'est-à-dire jusqu'à atteindre à peu près la valeur normale de la syllabe brève dans ce passage.

Pour ce qui est de la dilatabilité, l'emphase soutenue tend à effacer toute différence à cet égard entre les voyelles frappées de cet accent que nous avons précisément nommé emphatique. Elle les accuse au contraire dans la syllabe métrique qui précède ces voyel-

([1]) Ainsi, alors que dans d'autres langues ces quatre caractères sont dissociés, il est fréquent que l'on voie en français varier dans le même sens l'énergie, la hauteur, la durée et le timbre, ce dernier caractère étant considéré comme une grandeur qui varie avec le degré d'ouverture des phonèmes.

les. Mais c'est dans la déclamation pathétique que sont surtout marqués les phénomènes de la dilatabilité, pour toute sorte de phonèmes et dans toute sorte de cas.

Il est difficile d'évaluer en chiffres précis l'influence respective des divers facteurs que nous venons d'indiquer, et en particulier de faire la part exacte de l'énergie et celle de la nature des phonèmes, en les faisant varier toutes deux. Parfois plusieurs influences s'accumulent, comme dans cet exemple d'accent pathétique sur la syllabe *on cr*, au cours d'un vers qui est tout entier très pathétique:

Landry, 27 février 1909, 1re fois.

Est si fier qu'on croirait que c'est le chant des aigles!
87 42 15 42

La seconde des syllabes ici mesurées, si on la compare à la troisième, est dilatée presque du triple pour diverses raisons: voyelle nasale, consonne initiale du mot, et groupe de consonnes. S'il y avait dans le texte: *qu'il a cru*, la syllabe *il* ne recevrait aucun accent expressif.

Perception. — Il n'y a guère à tenir compte, pour la perception de la durée relative dans le discours suivi, des expériences que les psychologues ont faites sur les impressions sonores, et dont les résultats d'ailleurs sont assez incertains (1). On ne saurait non plus faire état des expériences très sommaires que j'ai faites sur la perception de la durée des voyelles isolées avec M. Rousselot, et qu'il a rapportées au 3e volume de ses *Principes*.

Cette matière aussi, pour l'instant, veut n'être examinée que par l'introspection. Et d'abord, d'une façon générale, on peut dire que dans les langues modernes les différences de durée sont bien moins sensibles que celles d'énergie, sans doute parce que la durée est généralement dérivée par rapport à l'énergie, et parce qu'elle est très brève et très variable d'une syllabe à l'autre. Même dans la déclamation de ces langues l'énergie joue le plus souvent un rôle plus considérable que la durée, et elle est sensible à plus d'auditeurs, car elle émeut: la durée ne fait que plaire (2). Cependant, nous l'avons dit, dans la déclamation soutenue du français, la durée peut être recherchée pour elle-même, et dans une grande mesure

(1) On se rappelle que le seuil de différence varie selon les divers auteurs entre 1/10 et 1/30e ou même 1/60e de seconde.

(2) Il faut excepter des effets particuliers de retenue ou de stentato où c'est la durée qui est expressive.

s'émanciper de l'énergie. Et ceci peut être sensible, surtout à des auditeurs que l'habitude de la musique a préparés à un tel sentiment.

Quant aux différences de durée qui proviennent du nombre et de la nature des phonèmes, elles ont moins d'importance encore pour la perception qu'au point de vue objectif. Ce n'est point que les durées soient trop brèves et les différences trop petites pour être perçues, car la durée d'une voyelle longue n'était pas grande dans le grec et le latin classiques, et la différence entre une préaccentuée plus ou moins ouverte ou fermée, dans notre déclamation, est fort manifeste à qui y prête attention. Mais c'est que normalement l'habitude nous rend insensibles à des phénomènes qui par ailleurs ne jouent aucun rôle dans la langue commune, et n'en jouent qu'un secondaire dans la diction artistique. Il n'en était pas de même dans l'antiquité classique, puisque non seulement elle distinguait dans la prononciation courante des voyelles deux durées intéressantes, parfois même pour le sens, mais encore elle s'était aperçue qu'un groupe de consonnes allonge nécessairement la syllabe dont il fait partie. Or la durée normale des consonnes échappe normalement à notre conscience. Pour que les anciens se soient avisés que deux consonnes prennent plus de temps qu'une, il faut qu'ils aient eu l'oreille très fine, ou l'attention attirée là-dessus. Peut-être étaient-ils avertis par les différences de durée que présentaient déjà leurs voyelles dans la langue courante, et par le principe quantitatif de leur versification. Peut-être aussi a-t-il fallu, pour qu'ils créassent des longues par position, que la langue ne leur fournît pas assez de longues par nature, et c'est la nécessité surtout qui leur aurait, si j'ose dire, ouvert les oreilles.

CHAPITRE III

ACCENTS.

Rôle et variétés. — La suite des sons dans le discours ne varie pas seulement pour le timbre. Ces sons varient aussi en énergie, en hauteur et en durée. Lorsque cette variation, réelle ou subjective, est croissante et qu'elle ne vise qu'un phonème (sauf à s'étendre parfois sur les voisins), elle prend le nom d'accent. Le fait étant toujours de même nature, quel que soit le nombre de phonèmes intéressé, on peut rassembler pour une étude distincte les diverses sortes d'accents.

L'accent est le pivot du rythme dans le langage. L'origine première en veut être recherchée dans la difficulté que nous avons à faire une série de mouvements parfaitement égaux au point de vue dynamique. En particulier l'énergie d'expiration ne saurait rester constante. Les psychologues ont observé qu'on ne peut prononcer sans accent une série de syllabes vides de sens. Le phénomène a été utilisé généralement dans les langues pour la séparation des mots, et pour l'intelligence de certaines particularités syntactiques. Il y a d'ailleurs à cet égard de grandes différences entre les diverses langues. Certaines d'entre elles ne connaissent même pas l'accent du mot. D'autres n'ont qu'un accent de hauteur, mais la hauteur, nous l'avons vu, peut être considérée comme un facteur de l'énergie. La grammaire moderne s'est mise à étudier avec soin l'histoire des actions et réactions qui se produisent entre le vocabulaire, la morphologie et la syntaxe d'une part, et d'autre part les accents, leur nature, leur force, leur objet (mot ou phrase), leur place, leur fréquence et leur degré de fixité. On peut dire en gros que dans les langues de l'Europe moderne il y a un accent d'énergie sur le mot, un accent de la phrase qui est de hauteur (toujours ascendant par exemple dans la protase et dans l'interrogation), et

que l'accent expressif (qu'on appelle d'habitude oratoire) est surtout un accent d'énergie. Ces trois sortes d'accents peuvent d'ailleurs coïncider ou non: s'ils coïncident, l'analyse doit décomposer ce que la réalité confond. Au reste il y a de très grandes différences entre les langues que j'ai dites quant à la nature, au degré, et à la place de l'accent, et même, chose curieuse, quant à son rôle et à sa cause psychologique. L'accent peut par exemple réclamer davantage l'attention de l'auditeur, ou traduire plutôt l'émotion du parleur.

L'emphase de la déclamation utilise en les altérant et en les renforçant les accents de toute sorte. On peut dire qu'en tant que poétique ou artistique elle développe surtout l'accent du mot, en tant qu'oratoire ou intellectuelle celui de le phrase, en tant que pathétique l'accent expressif. Les deux premiers peuvent être confondus dans l'accent emphatique. Cet accent tombe toujours à la place que frappe l'accent du mot, quoiqu'il ne frappe pas autant de mots que lui. Quoiqu'il puisse s'étendre, par une sorte de contagion, avant et après la voyelle affectée, c'est elle qu'il vise essentiellement. S'il varie en degrés, la nature en reste constante: Enfin il est inévitable au langage déclamé. Les accents expressifs sont arbitraires, très variables suivant les sujets, variables aussi dans leur objet, leur place et leur nature. Au reste un effet expressif peut coïncider avec l'accent emphatique.

D'autre part, au point de vue de l'art réfléchi, il y a deux classes bien distinctes d'accents expressifs: les uns sont plus ou moins conscients et volontaires, les autres sont involontaires et souvent anormaux. Quant à l'accent emphatique, qu'il soit plus ou moins réglé par la volonté du diseur, il est la clef de voûte de la déclamation. D'abord, il y intéresse évidemment le rythme discontinu: un accent, dans le langage, est toujours relativement brusque, il donne du relief à la syllabe qu'il affecte, et se mesure surtout par rapport aux syllabes voisines. Mais d'autre part, dans le discours artistique, et surtout dans un tempo lent, l'accent, quoiqu'à un moindre degré que dans la musique expressive, ne rompt pas tout-à-fait la continuité rythmique du membre ou de la période. Si l'on se reporte aux mesures de l'énergie que nous avons prises pour le quatrain de Joad, ou plutôt, puisque ces mesures sont suspectes pour les brèves, si l'on observe avec l'oreille la déclamation de ce quatrain, on verra que la voyelle frappée de l'accent emphatique, surtout dans la déclamation poétique, d'abord présente un développement progressif de l'énergie, ensuite continue celui des voyelles inaccentuées qui l'ont précédé. D'autre part c'est aussi l'accent emphatique, dans les

dictions qui le comportent, qui détermine les groupes syllabiques, mais l'accent est considéré ici comme une sorte de jalon posé par l'intelligence, quelque chose d'éminemment abstrait, d'exclusivement discontinu, et qui peut être purement subjectif. Ensuite les différences de durée que produit l'accent emphatique dans notre déclamation y sont le fondement du mètre, plus encore que l'égalité des brèves, puisque celle-ci est toujours très imparfaite. Enfin cet accent est à la base des systèmes de versification accentuels et, en partie, des syllabiques.

Il y a de grandes différences entre les langues pour tous les accents, même dans la déclamation, où ils ont été moins étudiés. L'énergie relative est très marquée par exemple dans celle de l'italien, mais d'ailleurs continue. Elle est plus marquée encore, mais discontinue, dans celle de l'allemand. Le français, nous l'avons dit, se distingue ici comme dans la diction courante par la faiblesse de l'accent d'énergie, qu'il compense ici par un accent de durée très prononcé, comme il fait dans la diction expressive par les nuances de l'intonation.

Etudions d'abord l'accent emphatique avec son cortège, puis les divers accents expressifs. Nous ferons abstraction de ce qui n'est pas l'énergie et la durée, mais nous tiendrons compte de l'une et de l'autre même sous leur forme subjective.

I. — ACCENT EMPHATIQUE.

Rapport à l'accent du mot et aux accents de la phrase. — Prenons l'exemple du membre : *Celui qui règne dans les cieux.* Il y a là pour ma déclamation deux accents emphatiques, l'un sur *è,* l'autre sur *eux,* qui renforcent tous deux un accent du mot, et s'accompagnent tous deux d'un accent de la phrase. En dehors de cela il y a un accent du mot très net sur *(Celu)i,* un très faible sur *(qu)i.* Les deux mots *dans*, et surtout *les* sont proclitiques. Le simple accent du mot [1], qui est un faible accent d'énergie et de durée sur la dernière voyelle ou la pénultième, joue dans la déclamation, comme dans les autres dictions du français, un rôle tout intellectuel, qui

[1] Je garde cette expression empruntée aux grammairiens allemands, et devenue traditionnelle, parce qu'elle est moins impropre que celle d'accent tonique. Il y a d'ailleurs, on vient de le voir, des mots sans accent De même je dirai l'accent ou plutôt les accents de la phrase. Les expressions « accent de mot », « accent de phrase » ne sont pas françaises.

consiste à séparer les vocables, à distinguer un mot composé de ses composants, etc.. Le français possède quelques monosyllabes proclitiques *(je fais)*, et même enclitiques *(fais-je?)*, qui peuvent parfois, comme en grec, cesser de l'être s'ils sont suivis d'une pause ou s'ils se trouvent en série. Les accents de l'incise, du membre, de la semi-période et de la période sont des cadences mélodiques à la fin de ces divisions. Dans l'exemple proposé, il y a une cadence suspensive à la fin de la première incise sur *règne*, et une cadence semi-conclusive à la fin du membre sur *cieux*. L'une et l'autre disparaîtrait s'il n'y avait pas de pause après *cieux*, et si le membre était rattaché au suivant. Autant l'accent du mot est faible en français, autant les divers accents de la phrase y sont marqués dans tous les genres de diction, et particulièrement dans la déclamation.

Nous pouvons maintenant négliger ces accents avec quoi l'accent emphatique coïncide toujours. Quant à la détermination par le sens de cette division rythmique que crée l'accent emphatique, à savoir le groupe rythmique, nous y viendrons quand nous parlerons de ce groupe.

Degrés dans la durée. — Comme la durée est le caractère le plus considérable, le moins variable et le seul constant de l'accent emphatique, ce sont surtout les degrés de la durée qu'il y faut envisager : c'est là du moins qu'il faut chercher un premier principe de classification. Prenons nos exemples dans le quatrain de Joad. Ecartons-en, quoique tout cela frappe beaucoup l'attention, ce qui est propre à la hauteur, comme les cadences suspensives de *flots*, *sainte* et *Abner*, et aussi les effets d'expression particuliers qui peuvent accompagner l'accent, comme la forte poussée d'expiration sur *Dieu*, et l'ondulation de l'énergie sur *respect*. En revanche nous pouvons tenir compte du fait qu'une partie des finales masculines est mangée par la pause, comme c'est le cas pour *(compl)ots*.. L'accent emphatique, tant qu'il n'est pas particulièrement expressif, peut donner à la syllabe qu'il affecte une durée qui varie depuis une valeur un peu supérieure à celle d'une brève (25 cs. environ) jusqu'à une valeur d'environ 80 cs.. Au reste il me paraît qu'au point de vue subjectif il y a lieu de distinguer entre les syllabes accentuées d'une durée inférieure ou supérieure à 40 ou 50 cs. environ, quel que soit le tempo. Les premières sont plus fréquentes dans la déclamation oratoire, les secondes dans la poétique. Au-dessous de cette valeur, c'est surtout à l'énergie qu'on est sensible, au-dessus à la durée. Que si l'attention est appelée sur l'énergie,

au-dessous on n'en perçoit guère que le maximum, au-dessus on en suit plutôt la marche. Cette limite correspond, comme on voit, à celle qui, d'après M. Meumann, sépare la perception de la durée des intervalles et celle de la rapidité de succession. Il est évident d'ailleurs que d'une catégorie à l'autre, et dans l'intérieur de chacune des deux, les frontières sont indécises, qu'il s'agisse de la production volontaire ou de la perception. Nous pouvons créer une troisième catégorie en mettant à part le tout premier degré. Celui-ci, je l'ai dit, consiste en un accent du mot plus marqué, qui allonge dans une mesure très restreinte et d'ailleurs insensible la voyelle qu'il affecte, mais qui suffit d'ailleurs, ce que le simple accent du mot ne fait pas dans la déclamation, à jalonner la série rythmique, et à créer une division très nette dans le groupe rythmique tel qu'il est constitué par un accent d'un degré supérieur (1).

Ces divers degrés paraissent déterminés d'abord par la longueur des groupes rythmiques. L'expérience que l'on va voir paraît montrer que la durée d'un accent emphatique croît très régulièrement avec le nombre de phonèmes qui la sépare de l'accent suivant. Je ne donnerai qu'une fois la première partie du vers, qui est restée à peu près constante:

Landry 17 juillet 1909.

Celu*i* qui met un fr*ein* à la fur
32 75 45 57 72 79

Voici la fin, avec des variantes:

*eu*r des flots
44 29 48
des temp*ê*-tes
65 23 31 65 18
des Océ*an*s
68 61 64
des ourag*an*s
76 62 63
des déchaîneme*en*ts
83 82 53
des flots déchaîn*é*s
83 40 32 44 53

(1) En métrique nous distinguerons aussi trois degrés pour les accentuées, mais plus nets (accentuées de la valeur d'une, deux ou trois brèves) et en faisant acception du tempo.

Mais je me défie de cette expérience où j'ai dans les variantes imité le débit de l'original, et où apparaît une tendance marquée à l'égalisation du temps fort et du temps faible.

Toute sorte d'autres considérations peuvent intervenir, qui déterminent la valeur des accents emphatiques. La plus importante est sans doute le degré de liaison des mots, sur quoi nous reviendrons. Il y a d'ailleurs, nous en avons dit quelque chose, de grandes variations et de grandes incertitudes à cet égard, selon les genres, les sujets et l'humeur du moment. Essayons de marquer les mots de notre quatrain qui sont susceptibles de recevoir un accent emphatique, et le degré des accents qu'il y faudrait mettre. Accent particulièrement long et peut-être expressif sur *Celui*, qui domine la période. Aucun accent à *met*, qui forme avec *un frein* une locution tout faite. Un accent, mais variant à peine de 25 à 40 cs., sur *fureur* parce que le groupe précédent est long et le second court. Accent très fort à *flots*. Un accent à *aussi* pour marquer l'inversion qui suit, mais à peine de 40 cs. environ, parce que les mots *sait aussi* n'importent guère pour le sens. Un accent du premier degré, ou pas d'accent du tout sur *arrêter*, qui est étroitement rattaché à son complément direct: *les complots*. De forts accents à *soumis*, à *respect* et à *sainte*. Pas d'accent sur *volonté* ni sur *crains*, pour éviter un heurt avec l'accent suivant. Des accents très forts sur *Dieu* et sur *Abner*. Un accent du premier degré à *point* pour couper l'hémistiche, et qui sera plus fort si on le veut expressif.

Marche de l'énergie. — La marche de l'énergie sonore au cours d'une voyelle est le plus souvent composée. D'une part la voyelle a un développement propre: surtout si elle se trouve entre deux consonnes, elle ne peut évidemment avoir la même valeur dynamique dans le cours de sa tenue qu'au moment où la bouche commence à s'ouvrir ou finit de se fermer. D'autre part la voyelle accentuée, quoique d'ailleurs elle l'accuse le plus souvent par un saut plus ou moins grand, elle participe du mouvement général de l'incise ou du membre, soit pour le continuer si elle est intérieure, soit, si elle est finale, pour l'achever. L'énergie est ainsi croissante-décroissante dans les voyelles accentuées de *flots*, *respect*, *sainte*, *Dieu* et *Abner*, qui terminent des incises ou des membres non finaux. Le tracé présente un maximum juste au milieu pour les quatre premières de ces voyelles, un peu avant pour la dernière. On ne peut rien dire de *complots*, où l'énergie est trop faible pour que les variations en puissent être perçues par l'oreille ou lues sur

les tracés. Mais *crainte* semble bien achever le smorzando de la clausule. En revanche les voyelles accentuées de *Celui, frein* et *soumis,* participent du mouvement croissant du membre dont elles font partie.

La réflexion découvre des effets émotifs différents de ces marches diverses, non seulement dans le membre, mais dans l'accent lui-même, surtout si l'on tient aussi compte du degré de l'énergie absolue. Il est par exemple très inexact de dire, comme a fait M. Riemann, que toute longue marque un repos. Cela n'est guère vrai que d'une énergie moyenne, et d'une marche croissante-décroissante. Que si l'accent est long et s'annonce dès la préaccentuée, alors se produit ce que j'appellerai un rythme plongeant. Cela est très marqué dans le premier vers de chacun de ces distiques (de moi), tels qu'il m'arrive souvent de les déclamer [1]:

Chez la mère et l'enfant, chez l'amant et la femme,
Le souris de la face humaine est beau toujours.

et:

La veille des Rameaux, au rûcher, par les sentes,
J'étais allé couper des brindes d'olivier.

L'accent où prédomine la marche croissante est exaltant, surtout si l'énergie absolue est considérable, s'il y a un saut brusque dans l'énergie relative, si la hauteur elle-même est grande et croissante, enfin si cet accent se trouve à la fin d'un membre et suivi d'un *e* sonore. Toutes ces conditions peuvent être réunies dans l'accent de *sainte*. Enfin il y a une variété d'accent que j'appellerai traînante où l'énergie est faible, et c'est la partie décroissante qui en apparaît davantage. Tel est surtout l'accent des fins de phrase ou de période, particulièrement lorsque la durée s'y prolonge indéfiniment.

En dehors des ces variétés principales, on pourrait en reconnaître de secondaires, avec toutes sortes de combinaisons et de complications. Voici, sans sortir de notre quatrain, des exemples de légères ondulations dans l'énergie qui produisent un effet très particulier, et qui répondent de fait à deux fins d'incise particulières, la première étant celle d'une inversion, la seconde comportant une légère recherche de l'expression. C'est la voyelle accentuée de *méchants* et celle de *respect*, la première dans l'épreuve du 1er mars 1909, l'autre dans celle du 23 septembre 1908, au soir. Dans la finale de

---

[1] On trouvera l'analyse de la durée, pour le premier un peu plus loin, pour le second L. II. chap. IV.

méchants le tracé, quoique assez fin, présente une ondulation très nette et très régulière, avec ce qu'on pourrait appeler deux ventres à 15 et à 44 cs., et un nœud au 30e cs.. Dans celle de *respect*, il y aurait, à en croire le tracé, non plus deux maxima mais trois :

t	3	10	15	20	30	40
n	220					200
a	55	45	65	45	60	47
a^2n^2	146	98	204	89	158	88

Ici encore alternent à intervalles réguliers deux quantités, une inférieure (environ 100), et l'autre qui, à deux reprises, est une fois et demie, et, au centre, deux fois plus grande. Il est vrai que la forme de la période change, surtout après le point où j'ai pris la première mesure, et que pour cette expérience je n'ai pas le contrôle du phonographe. Mais j'ai observé dans d'autres occasions que je prononce cette accentuée avec des inflexions complexes. La déclamation serait ainsi susceptible d'ondulations dans la hauteur et l'énergie semblables à celles que mes tracés eux-mêmes m'ont révélées dans le chant, où elles sont tantôt volontaires et expressives, tantôt involontaires, ou même, comme dans le chevrotement, fautives.

La marche normale de l'énergie dans l'accent emphatique, fort sensible à l'oreille attentive, et surtout au phonographe ralenti, passe d'ordinaire inaperçue, précisément parce qu'elle est normale, spontanée, liée à la marche générale de l'incise ou du membre, doublée sans art par celle de la hauteur musicale. C'est pourquoi, même au-dessus de 40 ou 50 cs., on ne perçoit à l'ordinaire que le maximum. Il n'en est plus de même lorsque cette marche comporte, comme dans la musique, un effet d'expression particulier. Ceci ne se rencontre guère, à vrai dire, que chez de très rares artistes comme M. Mounet-Sully. Ici non seulement la durée parfois énorme de la voyelle accentuée permet d'en suivre ou d'en étudier le cours à loisir, mais un art qui d'ailleurs, de l'aveu du comédien, est à peu près instinctif, règle toutes les qualités physiques de la voix à tout moment. M. Mounet-Sully a en déclamant des notes filées qui sont aussi belles que celles des chanteurs le plus exercés. Il a aussi dans la marche de l'énergie d'autres effets particuliers. J'ai noté chez lui, à la Comédie-Française, un crescendo très net et très long (suivi sans doute d'un bref decrescendo) sur la voyelle accentuée du mot *Adieu*, et qui, lorsque je lui fait dire le même texte devant l'appareil, ne semble pas avoir été reproduit exactement. En revanche M. Mounet-Sully y a exécuté dans le texte que nous avons déjà rapporté, sur l'exclamation *ô*, un decrescendo aussi

parfait, et d'autant plus intéressant qu'il partait du *piano* ou tout au plus du *mezzo-forte*. Ses cris eux-mêmes, bien entendu, restent artistiques. On peut comparer à cet égard le mot *Dieu* déclamé à peu près avec la même énergie et la même durée que je fais, dans le quatrain d'*Athalie*, avec le même mot lancé à tue-tête dans ce vers d'*Andromaque:*

Dieux, quels ruisseaux de sang coulent autour de moi!

10 janvier 1908.

Dieu				
t	1	10	25	50	75
n	200				150
a	18	29	14	14	10
a^2n^2	13	34	7,8	7,8	2,3

Dieux								
t	1	10	25	50	75	100	125	150
n	260	280	320	320	280	240	240	220
a	7	22	35	45	38	25	14	12
a^2n^2	3,4	38	125	207	112	36	11	7

La courbe de l'énergie et celle de la hauteur sont à peu près les mêmes, quoique dans le second cas la hauteur et la durée soient bien plus considérables (sans parler du timbre qui est à la fois très pur et très émouvant). Et il y a entre les deux mots toute la distance qui sépare l'expression forte mais calme du courage moral, d'un cri d'épouvante et d'horreur. Je finirai avec un effet expressif que je produis dans la déclamation d'un vers de M. Bonnard déjà cité p. 170, n. Il s'agit cette fois d'un cri d'exaltation lyrique sur le mot *fier*.

15 juillet 1909 (sur la syllabe *ta*)

t	2	10	15	20	30	40	50	60	70	80
n	280				280			220		
a	27	45	52	37	66	34	(1) 15	15	15	10
a^2n^2	57	158	211	107	342	78	13	11	10	5

Encore que je ne recherche ici que la violence et l'acuité, il se produit spontanément dans la marche de l'énergie deux phénomènes très intéressants et très rares: d'abord un brusque retour et surcroît d'énergie du 20e au 30e cs.; ensuite une chute plus brusque en-

(1) Il y a dans le tracé, au 40e cs., un changement de période qui doit s'expliquer par la chute brusque de l'énergie, et ne doit pas empêcher de croire à la réalité de cette chute, encore qu'il en ait altéré sans doute la profondeur.

core du 30e au 40e. Ces faits, d'ailleurs sensibles à l'oreille attentive, donnent si je puis dire à cet accent un rythme très particulier.

L'anticipation de l'accent. — L'effort expirateur dans l'accent emphatique ne vise qu'une voyelle déterminée. Mais il a comme un effet régressif qui commence non pas, chose remarquable, sur la consonne précédente, mais au cours de la voyelle qui précède à son tour cette consonne. Ainsi le phénomène affecte la syllabe (métrique) préaccentuée. On pourrait l'appeler le préaccent. Il faut, pour qu'il se produise, que la voyelle de cette syllabe soit très ouverte, que ce soit par exemple un *a*, un *è*, ou un *ò*. Les voyelles nasales s'y prêtent particulièrement, à moins qu'elles ne soient suivies d'un *n*, auquel cas il ne se produit plus rien. L'anticipation est aussi plus marquée sur les groupes de consonnes, ou bien lorsque le groupe rythmique qui précède l'accentuée ne dépasse pas trois syllabes. Elle se rencontre surtout dans la déclamation, mais il suffit que la diction soit élégante pour qu'elle commence à se dessiner. Ainsi on en trouvera des exemples au chapitre Ier de la IIIe Partie dans un texte de lecture didactique : *dans les montagnes et dans les bois de la Dalécarlie.*

Ce surcroît d'énergie se traduit, comme à l'ordinaire, par une prolongation de la durée. Il apparaît par là très aisément dans tous nos tracés, et le texte A du chapitre précédent nous en offre cinq exemples inégaux, mais tous très nets. Alors que la 3e syllabe du 1er vers dure 23 cs, 5, ce qui paraît être le tempo du morceau, la préaccentuée *un fr* atteint la durée énorme de 67 cs, 5, qui est juste celle, nous l'avons dit, de l'accentuée qu'elle annonce, parce que toutes les conditions favorables sont ici réunies. Les autres anticipations se trouvent pour les accents de *flots,* de *complots,* de *respect* et de *Dieu.* En revanche on n'observera rien de semblable dans *Celui,* ni dans *Soumis.* Dans le texte B, quoiqu'il ait été solfié sur une syllabe ouverte, la présence d'une telle anticipation est douteuse. Le phénomène, s'il existe, n'est guère un peu marqué que pour *complots* et *crains Dieu.* Encore y a-t-il lieu de se demander s'il est spontané, et si l'on n'est pas en présence d'une imitation trop exacte du texte A. Voici encore quatre anticipations très remarquables dans un vers unique :

Landry 7 octobre 1908.

Chez	l	a	m	ère	ou	l'en	f	ant,				
20		16	19	86	19	28	25	64	57			
			35				53					
Chez	l'	a	m	ant	ou	l	a	f	emme			
21		15	20	81	22	19	22	65	13			
			35				41					

On remarquera, dans ces divers exemples, que l'allongement se partage par parties égales entre la voyelle et la consonne ou le groupe de consonnes. S'il n'en est pas ainsi pour *Je crains Dieu*, c'est peut-être que *crains* reçoit plutôt un accent pour son compte propre.

Comment s'explique le préaccent? D'une façon générale, dans une série de coups, la contraction qui est nécessaire à un coup particulièrement accentué étant plus forte, ou intéressant un plus grand nombre de muscles, a besoin d'être préparée de plus longue main. C'est pourquoi on trouve ailleurs des phénomènes analogues au préaccent, tels que le sous-accent qui précède le temps fort dans la mesure ternaire. Il y a sans doute là comme une préparation de l'accent prévu dont profite l'élément précédent. Ainsi doivent s'expliquer aussi, au moins en partie, les pieds irrationnels de la métrique classique: la substitution du spondée et de l'anapeste aux places paires des vers trochaïques, celle du spondée et du dactyle aux places impaires des vers ïambiques, est toute naturelle puisque la brève qui précède le temps le plus fort de la dipodie tend naturellement à s'allonger. De même dans les dactyles dits cycliques c'est la longue et la première brève qui devaient s'abréger: la seconde brève restait intacte. Le phénomène pourtant est un peu plus compliqué dans la déclamation française, puisqu'il y est propre aux voyelles ouvertes. Il doit y avoir ici comme une dépense anticipée de l'effort expirateur, qui ne se produit que lorsque la voie est particulièrement libre, et qui est peut-être due à la crainte, naturelle dans notre langue, de manquer d'énergie lorsque le moment sera venu de frapper le coup. Je sais de même une pianiste qui, dans les *Papillons bleus* (op. 12) de Schumann tient de M. de Bériot cette petite finesse: afin de peser ou de tomber plus lourdement sur le 3e et surtout le 11e temps fort du premier motif, elle joue la note qui précède très « portée ». Dans des cas pareils il n'y a pas seulement préparation plus longue, il y a une véritable prise d'élan. C'est pourquoi lorsque le phénomène est marqué, il mérite, par l'effet qu'il produit, le nom que nous lui donné de rythme plongeant. La voyelle préaccentuée répond à un premier effort, à l'appel fait sur le tremplin; la consonne est le saut; l'accent est le plongeon, qui commence à un instant précis, et se prolonge précisément en raison de l'élan qu'on a pris.

L'*e* masculinisé. — A cette prolongation de la préaccentuée fait pendant parfois en italien celle de la finale féminine ou postaccentuée, qui forme comme une queue traînante à un mot paroxyton ou proparoxyton. L'accent constitue alors, non seulement sur une

voyelle, mais sur un groupe de phonèmes, un déploiement d'énergie complet conforme à la première loi du rythme, et même aux myogrammes. Je n'ai pas trouvé en français de phénomènes semblables qui soient tout à fait sûrs.

En revanche on y rencontre dans la déclamation une finale très différente, à savoir un *e* qui éclate avec vigueur à la fin des membres forts, croissants ou ascendants. C'est le même phénomène qui se produit pour toute sorte de voyelles, en allemand et en anglais, dans cette terminaison que les Allemands ont appelée *klingend*, ce que M. Verrier a traduit par *tintante*. On pourrait qualifier cet *e* de sonore, surtout par opposition à celui qui est dit muet. Je préfère pour désigner toutes les fins de membres semblables, emprunter à la rythmique musicale, qui possède le concept inverse, la notion d'un rythme féminin qui est rendu masculin. L'origine de l'*e* masculinisé est très claire. Le reste de la provision d'air, qui s'écoule d'habitude lentement après la fin du membre, est ici expulsé violemment à cause de la violence et de la marche croissante de l'effort expirateur. C'est ce qui m'arrive assez fréquemment dans le quatrain d'*Athalie* pour l'*e* du mot *sainte*, qui termine une protase. Le phénomène paraît particulièrement marqué chez M. Bonnard, où l'un de ces *e* a atteint la durée de 42 cs..

Il s'agit ici, notons-le, d'un *e* autrement sonore que celui qu'on ajoute quelquefois dans une déclamation véhémente à un mot comme *Vénus*, à l'intérieur d'un membre aussi bien qu'à la fin. Celui-ci rappelle la voyelle que les Italiens du Centre ou du Midi ajoutent aux mots étrangers terminés par une consonne.

II. — ACCENTS EXPRESSIFS.

1) **Volontaires.** — Les effets d'expression à-demi volontaires et réfléchis peuvent être de toute sorte. Nous les avons réunis sous la rubrique de détails expressifs. Ce sont le plus souvent des variations légères dans le timbre, la hauteur et l'articulation qui, révélant un sentiment, attirent tout naturellement l'attention sur lui : le français, surtout dans la diction tempérée, est particulièrement riche en nuances délicates de ce genre. Mais parmi les moyens auxquels il recourt se trouvent aussi l'énergie et la durée. Il s'agit toujours dans ce cas d'un accroissement de l'une ou de l'autre, ou des deux à la fois, et qui peut porter sur un phonème (par exemple pour faire valoir une allitération), sur une syllabe vulgaire, sur un

mot, sur un fragment plus important. Je donnerai pour exemple l'effet de *ritenuto* que Mmes Bartet et Moréno ont toutes deux fait sur le mot *importune*, dans ce vers de Racine :

Captive, toujours triste, importune à moi-même.

Il n'entre pas dans notre programme d'examiner le détail de ces effets très divers. Contentons-nous d'observer qu'ils ont presque tous pour conséquence de troubler l'allure normale du rythme. Ils contribuent dans une grande mesure, par leur fréquence et leur degré, à rompre le rythme et le mètre, dans la déclamation pathétique.

Ajoutons que parmi ces effets il en est une variété qu'on dirait d'importation étrangère et récente. Il s'agit d'un effort expirateur, tout à fait volontaire et réfléchi cette fois, et qui est destiné à appeler sur un point particulier l'intelligence et l'attention de l'auditeur. J'ai cru observer cette pratique qui, chez nous, manque d'élégance, chez les tempéraments que j'appelle germaniques. Elle est en effet d'un usage constant en allemand et en anglais, mais contraire au génie de notre langue. De même certains, dans les lettres qu'ils écrivent, souligneront un mot par ligne, faute de savoir ordonner par le choix et la place des mots eux-mêmes les divers plans de leur pensée, et mettre en lumière les plus importants.

2) **Involontaires.** — Les accents expressifs involontaires, qui sont peut-être plus importants encore et troublants pour le rythme que les volontaires, peuvent être dits, même lorsqu'ils sont communs à tous les sujets, incorrects et anormaux [1].

Je n'ai guère observé d'accent sur la première voyelle du mot que chez M. Bonnard, qui n'a pourtant, lui, rien de germanique. Mais cet accent est très marqué chez lui dans certains cas. C'est au point qu'il comporte aussi une anticipation sur la préaccentuée.

On	m *e* s u r a i t	
72	53	22
Et	m*on*	o *i* s i v e t é
26	56	36

Un autre accent, qui est fréquent dans la déclamation des acteurs, peut-être à Paris surtout, a été observé par M. Lubarsch *(Ueber Deklamation und Rhythmus der französischen Verse)*, mais

---

[1] Je laisse de côté ces accents anormaux qui ne sont pas expressifs et propres à la déclamation, mais usuels et particuliers à certaines régions, à certains milieux, à certaines familles d'individus. Ainsi une accentuation comme celle-ci : je *ll'avoue,* correcte en toscan (cf. la graphie même : *davvero* pour *da vero*), est fautive dans notre langue.

il avait déjà été signalé par Diez lui-même dans sa *Grammaire des Langues romanes*. Il s'agit d'un accent qui sous l'influence de l'emphase artistique frapperait parfois l'avant-dernière voyelle des polysyllabes et plus encore celle des dissyllabes masculins, comme dans ce vers cité par M. Lubarsch :

Vous dire, ô ma b*eau*té : je vous aime ardemment !

Tout le monde aura noté ce fait dans la déclamation du mot *baiser*. Nos deux auteurs parlent ici d'un déplacement récent de l'accent du mot Il s'agit bien en effet d'un accent véritable, et non d'un préaccent. Ainsi dans le mot *odeur* déclamé par M. Bonnard, l'*o* a occupé la durée énorme de 65 cs, mais le *d* n'en a duré que 9, ce qui prouve qu'il ne s'agit pas d'une préparation de l'accent. J'observe seulement que le fait est particulier à la déclamation et peut-être aux voyelles *o* et è [1]. On préfère prolonger aux dépens de la finale une voyelle et qui paraît sans doute plus musicale. Je suivais beaucoup moi-même ces errements comme on a pu le voir, p. 182, dans le quatrain de Joad aux mots : *aussi* et *arrêter*. Cette pratique continue à me choquer moins que d'autres que nous allons voir, parce que la durée et le timbre sont des qualités plus esthétiques que l'énergie, et surtout celle de l'explosion. Mais j'ai à peu près réussi à m'en corriger, car je la crois contraire au génie de la langue. Elle se distingue encore en cela du préaccent. Autant en effet je crois difficile d'éviter l'anticipation de l'accent, qui est inconsciente, spontanée, commune à tous les sujets et sans doute à toutes les langues, autant j'estime qu'il est possible et qu'il est bon de résister à une mode récente, non encore générale, qui tend à déloger l'accent du mot du siège qu'une tradition primordiale et séculaire lui assigne dans les langues romanes, et qui enfin sent moins l'emphase qu'elle ne trahit l'affectation.

Un accent pathétique incorrect, et qui ne laisse pas d'être à peu près universel, est celui qui frappe la première consonne et plus encore le premier groupe de consonnes du mot (je n'ai pas dit la consonne initiale). M. Passy l'a observé dans la conversation quand on est en colère : *Ce* p*olisson :* ou sur des adjectifs hyperboliques : *C'est* m*onstrueux ! C'est* a*ffreux ! C'est* é*pouvantable !* La voyelle suivante s'en ressent nécessairement, surtout, comme il arrive souvent, quand la consonne ainsi accentuée est une explosive. Dans la déclamation on rencontre cet accent chez tous les sujets, surtout les comédiens, à des degrés divers. Il semble qu'il soit parfois particulièrement marqué sur certaines consonnes, qui varient avec les

---

[1] Cf. le parisien : *location, occasion,* même dans le langage usuel.

sujets : les *s* chez M. Silvain, les *f* chez moi. Ma déclamation en effet connaît aussi cet accent, mais à un faible degré, et surtout pour la durée. Elle l'a connu davantage, et j'ai signalé l'*f* de *fureur* dans le quatrain de Joad, tel que je le déclamais il y a cinq ans. J'estime en effet qu'il y a ici, plus encore que dans l'accent précédent, un défaut dont on peut et on doit se corriger. L'énergie placée sur une consonne, surtout explosive, fait un vilain effet, à moins qu'il ne s'agisse d'un effet d'expression voulu et d'ailleurs discret tel que : onomatopée, allitération, métaphore phonétique. Ce n'est pas l'avis de tout le monde, et j'ai entendu faire la théorie de cet accent. Un sociétaire de la Comédie-Française, et qui enseigne au Conservatoire, ne m'a-t-il pas déclaré qu'il fallait dans le vers suivant de V. Hugo :

Oh, combien de marins, combien de capitaines...

prononcer trois *m* dans *marins*, et quatre *c* dans *capitaines* ? Pour moi je n'en vois qu'un. Des accents si forts sont ici d'autant plus déplacés que le vers est élégiaque, et c'est bien ainsi par exemple que le comprend M. Mounet-Sully.

Enfin un autre accent expressif qui est, lui aussi, surtout fréquent dans la déclamation pathétique, frappe cette syllabe (métrique) qui précède l'accent emphatique, mais en est séparée par une autre. En revanche cette syllabe intermédiaire, le plus souvent, par une sorte de compensation, se trouve précipitée. L'ensemble des trois forme ce que j'appellerai le crétique (_∪_) expressif (1). Il y a là l'équivalent et peut-être l'origine ou l'une des origines de la substitution en musique de ♪ . ♪♪ à ♪ ♪ . Les deux exemples suivants, très pathétiques, sont tirés des deux premières strophes de *la Maison du Berger*, déclamés par moi dans l'expérience du 23 septembre, au soir. Plusieurs autres expériences ont toujours donné ici le même résultat.

en	s	ai	g n *a* n t
25	26	22	73
	51		
en	ch	a î n *é* e	
26	20	14	70
	46		

(1) Le nom du pied grec est ici particulièrement commode, mais aussi plus impropre encore qu' à l'ordinaire. Non seulement en effet je fais, en l'employant, abstraction des rapports métriques de la durée, mais de plus le crétique véritable ne porte qu' un accent sur la première longue, tandis qu' il s'agit dans notre cas d'un double accent, et le plus fort est le second.

Voici trois exemples dans un vers (de moi) moins pathétique

Landry 7 octobre 1908.

Tu	me	r*en*ds	mon	b	onh*eu*r,		m	a	r	ais*on*,	
21	32	75	25	17	20	104		17	15	28	81
				42					32		

m	a	v	a	i l l *a n* c e			
	18	18	26	91	6		
		36					

Ici encore, d'ailleurs, la dilatation a pour ainsi dire besoin d'un prétexte : voyelle ouverte, et surtout nasale, groupe de consonnes, ou première consonne d'un mot.

Dans le dernier vers cité, comme aussi dans l'autre vers extrait du même ouvrage : *Chez la mère...* (p. 195) il y a des répétitions d'accent qui répondent d'ailleurs à des répétitions de son et de sens. Mais nous nous réservons de parler des répétitions du rythme à propos du groupe rythmique.

III. — PERCEPTION.

Variétés d'accents. — Nous avons dû toucher à la perception des degrés et de la marche de l'accent emphatique. Ajoutons ici que le préaccent, étant une manifestation normale de l'énergie continue, tend à échapper à la conscience non avertie. La durée surtout n'y est perçue que si l'on porte particulièrement son attention sur ce point. C'est ce qui explique qu'un phénomène aussi universel et parfois très considérable, comme nous avons vu qu'il est dans *un frein*, n'ait pas été étudié davantage.

Il en est de même, quoiqu'à un moindre degré, pour l'*e* masculinisé. Combien se sont avisés de son existence ?

Des accents expressifs et involontaires que nous avons signalés, celui de l'*è* ou l'*ó*, et celui de la première consonne du mot, quoiqu'ils aient surtout un effet affectif, sont déjà plus clairement perçus. L'auditeur y sent l'énergie discontinue, et même le retard qu'elle amène. Ce retard devient tout à fait manifeste quand il atteint des proportions aussi grandes que dans les *s* de M. Silvain. De même le crétique expressif est très sensible s'il est répété. Tel est le cas de ce vers tel qu'on verra qu'il fut déclamé par Mme Bartet :

Dans la nuit sans aurore et sans astre et sans lune.

où ce rythme a dû être conscient à la diseuse, à supposer qu'il n'ait pas été expressément cherché.

Enfin ces accents expressifs qui sont cherchés et voulus ont besoin d'être perçus comme effets pour être compris comme signes. On sent particulièrement la durée lorsqu'elle est recherchée pour elle-même, et dans de légers effets de stentato aussi bien que dans de grands effets de points d'orgue. Pour peu que l'on soit musicien, non seulement ces effets ne seront pas perdus, mais on se rendra compte de leur technique. Ici la perception devient une connaissance réfléchie.

Nature et degrés de l'accent emphatique. — C'est ici en effet question de sujets autant que d'espèces. La matière étant importante, et la question discutée par la phonétique moderne, j'ai institué, dans l'automne de 1907, sur la perception de la place, de la nature et des degrés de l'accent emphatique, des expériences que je crois utile de rapporter au moins en partie, quoique le résultat en soit surtout négatif.

J'ai d'ailleurs eu recours à des méthodes et à des sujets divers. Mes expériences pourraient servir, comme on va voir, à réfuter, s'il en reste, les partisans d'un empirisme exclusif, dévots superstitieux de la nature brute jusque dans les domaines de l'art et de la civilisation. Des trois catégories de sujets que j'ai utilisés, étrangers, Français non spécialistes, et moi-même, on verra que les moins intéressants, au rebours de ce que d'aucuns auraient attendu, ce sont les plus spontanés et les plus ignorants. J'ai commencé en effet par procéder, comme faisait naguère encore la psychologie expérimentale, en m'adressant à des sujets peu familiarisés avec la phonétique, la versification et même la langue française. Comme je désirais qu'on fît abstraction du sens des mots, de leur division et de leur graphie, j'ai cru dans mes premières expériences devoir profiter d'un séjour en Angleterre pour interroger plusieurs sujets étrangers, et dont l'un ignorait complètement le français. Cette précaution s'est trouvée inutile. Il est très aisé de détourner son attention du sens des mots déclamés. Les sujets français que j'ai examinés plus tard s'en sont montrés parfaitement capables, et ils ont aussi fait aisément abstraction de la graphie.

D'autre part j'ai à dessein dans ma première expérience posé des questions très vagues. En outre j'ai eu le tort de réunir trop de sujets à la fois, de ne pas leur procurer avec un crayon le moyen de noter leurs impressions, qu'ils oubliaient au cours de l'expérience, et de ne pas répéter les textes déclamés, par crainte de rien changer à ma déclamation. Pour ces diverses raisons les réponses ont

été trop confuses et trop incertaines pour qu'il y ait lieu de les rapporter. Je ne retiendrai qu'une observation. Je déclamais le début de l'oraison funèbre d'Henriette de France, et on y a généralement placé l'accent au bon endroit, sauf sur cinq mots : tous mes sujets ont perçu un accent très fort sur *majesté* et *indépendance*, et quelques-uns sur *glorifie*, *leçons* et *souveraine*. Or il est évident que je ne l'ai pas mis à ces places. Et la cause de l'erreur est évidente aussi : tous mes sujets étaient Anglais, et encore que tous connussent plus ou moins le français, et que l'un d'eux même l'enseignât, ils ont entendu sur ces mots l'accent à la place où il se trouve dans les mots anglais correspondants. Tel est en matière d'accents le pouvoir de l'habitude. Tel est l'empire de l'illusion dans la perception du rythme.

Dans une seconde série d'expériences, tant en Angleterre qu'en France, j'ai eu affaire à des sujets privilégiés : tous plus ou moins pianistes ou mélomanes, la plupart cultivés, quelques-uns habitués à l'expérimentation psychologique, tous d'une discipline morale distinguée, ce qui n'est pas indifférent quand il s'agit de donner une réponse à la fois sincère, nette et réfléchie. Mais tous sont également incapables de chanter et de déclamer, peu sensibles à ces deux arts, et complètement étrangers à la phonétique. J'ai changé aussi de méthode, me rapprochant de celle où s'arrêtent aujourd'hui les psychologues les plus avisés. Je commençais par prendre mes sujets un à un pour une expérience préparatoire, où je les invitais indirectement et insensiblement à analyser leurs impressions touchant les accents, leur nature et leurs degrés. On remarquera que les réponses n'en pouvaient plus rester aussi spontanées que dans la première expérience, puisque non seulement l'attention volontaire entrait en jeu, mais il y avait eu là comme un petit apprentissage de la phonétique. Ce tête-à-tête servait aussi à m'édifier sur les particularités mentales, sensorielles et morales de mes sujets. Ces préliminaires achevés, je réunissais mes sujets pour leur déclamer à tous le même texte, membre par membre, répétant au besoin, et leur demandant, après chaque membre, de noter leur impression, qui devait être instinctive et synthétique autant que possible, puisqu'elle s'exprimait sous forme de chiffres. Enfin, après avoir recueilli les réponses, j'en faisais l'examen introspectif avec chacun des sujets. Ainsi cette série d'expériences, tant pour la méthode que les sujets, a été comme intermédiaire entre la première et la troisième.

Je rapporterai d'autant moins les observations très longues et très minutieuses où elle a donné lieu, que l'on verra que la portée

en est fort discutable. Je me contenterai de donner d'abord les chiffres obtenus pour un seul vers (le chiffre 1 marque le degré le plus élevé).

	Celui	qui	met	un	frein	à	la	fureur	des	flots
	1				2			3		3
A-Miss H.										
Fräulein W.	1				2			3		3
B-Mme P.	1		2		1		2	1		1
Melle L.	1			4				2		3
Mme T.	4				2			1		3
Mr P.	2				2			2		1

Voici maintenant les conclusions générales.

1) L'accent emphatique étant un accent où peuvent également intervenir la durée, la hauteur et l'énergie, les divers sujets ont une sensibilité variable à ces trois caractères de l'accent, mais ils se trompent, quand ils ne sont pas exercés, et sur la réalité objective et sur leur propre sensibilité.

2) La place des accents emphatiques a toujours été reconnue, sauf le singulier phénomène d'anticipation qu'on vient de voir qui s'est produit deux fois chez Melle L.. Le préaccent a échappé le plus souvent. Pour la place des accents faibles, normaux ou anormaux, il y a eu divergence.

3) Les divers sujets prétendent observer de deux à quatre degrés d'accentuation; quelques-uns ont déclaré qu'ils en pourraient à la rigueur distinguer davantage. Ils ne sont d'accord ni sur le nombre des degrés réels, ni sur leur distribution.

Cette seconde épreuve donne encore, on le voit, des résultats assez variables et parfois surprenants. Voici une contre-épreuve. Ce sera, si l'on veut, ma troisième expérience. Je me suis posé à moi-même sur la nature et les degrés des accents les mêmes questions que j'avais posées à mes sujets, en écoutant, reproduites au phonographe, soit ma propre voix, soit celle d'autrui. J'ai été bien empêché d'y répondre. C'est que j'ai acquis une oreille de métricien, sensible et analytique. On n'ira pas demander à un musicien quelles notes lui paraissent les plus importantes dans une mélodie donnée, ni surtout quels degrés il distingue dans cette importance, sans indiquer à quel point de vue l'on se place. Ou bien alors il choisira un caractère unique, et ce sera probablement celui qui est en effet le plus important dans la mélodie, à savoir la hauteur, et il jugera les rapports de hauteur soit entre eux, soit

par rapport à la tonalité ou à l'expression. De même, ayant particulièrement étudié la durée, je suis surtout frappé par ce caractère dans la déclamation.

Un des points qui importent davantage dans une expérience psychologique, c'est la question qui s'y trouve posée, car quelque absurde que soit la question, et quelles que soient leur culture et leur sincérité, les sujets y répondent toujours. De là proviennent souvent des réponses déconcertantes (1). Or la nôtre était mal posée, et les sujets mal choisis. On ne peut chercher à définir la nature de l'accent, si l'on n'a commencé par distinguer les divers accents comme nous l'avons fait au cours de ce chapitre. Surtout la question de savoir quels sont les degrés de l'accent n'a vraiment pas de sens quand il s'agit d'un composé de trois caractères hétérogènes (quatre avec le timbre), dont chacun, même pour la conscience, est susceptible d'une foule de degrés, quand deux de ces caractères se présentent non pas même avec des degrés, mais avec des variations continues, enfin quand la syllabe examinée doit l'être par rapport à tout l'ensemble des syllabes voisines. Le problème est inextricable, et on le résoudra toujours à l'aveugle.

Il en serait autrement s'il s'agissait d'un caractère unique, par exemple l'énergie, si l'on examinait à cet égard les syllabes deux par deux, et encore à la condition qu'on n'eût pas à tenir compte de sa marche. C'est en procédant de cette manière que M. Sweet a pu indiquer sept degrés d'énergie différents dans chacune des sept syllabes du mot anglais : *impenetrability*. Que si, toujours pour la seule énergie, on voulait embrasser pour ainsi dire d'un seul regard les degrés divers, alors, d'après la loi de M. Wundt que nous avons rapportée, on ne pourrait plus reconnaître que trois degrés d'accentuation, c'est-à-dire quatre d'énergie. C'est peut-être parce qu'il a procédé ainsi que M. Jespersen dans sa Phonétique distingue en effet quatre degrés de « pression » (expiratrice) dont trois nets. J'ai fait lire à Fräulein W. la période de Göthe citée par M. Wundt dans sa *Völkerpsychologie* (p. 391) à l'appui de sa loi (2) :

---

(1) D'autre part, lorsque la question est bien posée, les sujets bien choisis, et toutes les précautions prises, la réponse est souvent déconcertante par son évidence.

(2) L'exemple est tiré des *Affinités électives*. J'indique le degré le plus faible par les italiques, le second par les caractères gras, le troisième en plus par l'espacement. *A*ls er sich den V*o*rwurf sehr zu H **e** rzen zu n*e*hmen schien, und *i*mmer aufs n **e** **u** e betheuerte, dass er gew*i*ss g **e** rn mittheile, g **e** rn für Fre*u*nde thätig sei, so empfand sie dass sie sein zartes Gem*ü*th verl **e** tzt habe, und sie f*ü*hlte sich als seine Schuldnerin.

elle y a distribué les accents avec les mêmes degrés et aux mêmes places qui sont indiqués dans le traité de M. Wundt. C'est sans doute que l'accent allemand est presque exclusivement d'énergie. Cette loi, d'ailleurs, voudrait être examinée et discutée dans le détail, si c'en était ici le lieu. Contentons-nous de remarquer qu'il semble que dans le texte cité le degré le plus faible soit celui de l'accent du mot, les deux degrés supérieurs étant emphatiques (en français, nous les appellerions expressifs), et d'autre part que le degré le plus élevé alterne régulièrement avec l'un des deux autres, ce qui simplifie la coordination. Cela réduit à deux les degrés utilisables pour l'art. Il semble bien en effet que la déclamation et la musique elle-même n'aient jamais fait usage normalement que de deux degrés d'accentuation, et c'est ce que nous verrons nous-mêmes pour nos pieds divisés.

Les observations qui précèdent permettent d'entrevoir ce qui s'est passé dans l'esprit de mes sujets pour la détermination des degrés. Si quelques-uns en ont distingué quatre, en ayant le sentiment qu'on en pouvait distinguer davantage, c'est qu'ils ont fait une place à des considérations autres que celles de l'énergie, ou qu'ils ont plus ou moins sciemment comparé les syllabes deux à deux, et senti qu'on les pouvait comparer ainsi toutes. D'autre part, à cause de la question qui leur était posée, et qui éveillait leur attention sur tous les accents quels qu'ils fussent, à cause peut-être aussi de leur sensibilité médiocre au rythme et au mètre des vers et de la prose, ils ont fait œuvre de psychologues et de psychologues inexpérimentés, dans une matière qui relève de l'esthétique. Pour ma part je suis capable de reconnaître avec une assez grande précision les différences de durée, de hauteur et d'énergie, telles qu'on a vu que les offre le vers cité. Mais sans aller jusque là toute oreille tant soit peu exercée, tout esprit un peu averti, toute attention sollicitée sur ces caractères s'apercevra qu'il s'agit d'un vers ascendant et croissant, avec trois accents principaux et un secondaire, et une cadence suspensive. Tels sont, au point de vue du rythme proprement dit, les caractères esthétiques de ces accents et de ce vers en général. Au point de vue du syllabisme, sinon du mètre, ces caractères seront encore plus simples : avec l'accent que j'ai mis à *fureur*, il y a là quatre groupes manifestes.

La perception de la place et des degrés de l'accent est donc, comme il était à prévoir, très suffisante pour l'usage qu'en fait l'art, du moins pour l'auditeur à qui cet art est destiné. Ce n'est pas à dire qu'elle soit toujours exacte. Il arrive à cet auditeur même d'entendre des accents emphatiques irréels, ou d'enfler ceux qu'il entend.

Ce qu'il appellerait de ce nom se réduit souvent dans la réalité à un simple accent du mot, aussi léger qu'il l'est dans le français courant. Par exemple, dans le quatrain solfié de Joad qu'on a vu, à la page 168, l'*a* qui correspond à (*compl*)*ots* est très faible. Ailleurs, comme on le verra au chapitre Ier de la IIIe partie, la syllabe accentuée de *empires*, parce qu'elle est faible, grave, et finale d'un membre descendant, dure 20 cs. à peine, alors que la précédente, qui devrait être brève, en dure 29. Nous n'hésiterons pas pourtant à la regarder comme frappée de l'accent emphatique. De fait la présence même d'une préaccentuée qui dure 29 cs., alors que les deux syllabes précédentes (*t*)*ous les* n'en durent que 15 chacune, est la preuve qu'il y a eu réellement un certain effort d'expiration sur l'i de *empires*. De même dans le quatrain déclamé par M. Mounet-Sully, page 166, la dernière voyelle est très basse et très faible. Mais elle est chuchée et comme étranglée per l'horreur. Mais elle est à la rime. Mais elle est finale d'un membre, d'un vers et d'une période. Ces divers caractères font dans l'esprit autant et plus d'effet que l'énergie objective. D'abord, nous l'avons dit, toute variation brusque exige un effort nerveux et en éveille l'idée chez l'auditeur, dont elle frappe l'attention: à plus forte raison une variation aussi expressive et aussi laborieuse que l'est celle-ci. Ensuite l'assonance et la rime attirent aussi l'attention sur les sons qu'elles affectent. Enfin un son est particulièrement remaquable s'il est final, surtout dans une langue à rythme croissant.

Ainsi l'effet de l'énergie, nous avions raison de le dire, ou celui de la durée qui l'accompagne, peut être produit par toute sorte de substituts. La psychologie de l'auditeur normal n'est pas en cela différente des autres. Où elle diffère, c'est dans l'occasion ou l'objet de ses illusions, qui sont celles d'un homme cultivé. S'il perçoit des accents emphatiques où ils ne sont pas, c'est qu'ils devraient y être, et précisément à la place où il les perçoit. C'est ainsi que la place même de la dernière syllabe de *complots* et de *jamais*, qui d'ailleurs y appelle un accent du mot et un accent de la phrase, nous invite à lui attribuer la valeur que lui conférerait un accent emphatique, qu'elle doit avoir normalement, et qu'en effet cette même syllabe du même mot aurait dans une clausule forte, ou à l'intérieur d'un membre, ou à la fin d'une protase. Du point de vue de la psychologie, c'est l'illusion de mes sujets Anglais pour l'accent du mot *majesté*. Pour l'effet esthétique, c'est précisément l'inverse: un Français lettré n'ajoute pas ici des accents extravagants, il rétablit les accents normaux qui sont tombés.

CHAPITRE IV

PAUSES.

Silences et pauses. — Un ordre rigoureux appellerait ici l'étude des premières divisions rythmiques: groupe, incise et membre, et même celle de la période, avant celle des pauses qui limitent le membre et coupent la période. La méthode traditionnelle, que nous suivons ici, et qui dans le rythme considère surtout les accents et les pauses, n'a pas seulement pour elle le mérite de l'élégance. Elle se justifie par les rapports étroits qui lient ces deux ordres de faits, par leur importance, et par la nécessité où se trouvent l'écrivain et surtout le diseur de commencer par déterminer dans un texte la fréquence et la place des pauses, d'abord celle de la période ou de la phrase, puis celle de l'apodose, puis celle des autres membres, s'il y en a. Le rythme d'une période est autant constitué par les minima que par les maxima de l'énergie. Dans ce qu'on appelle un « membre » les phonèmes, si j'ose dire, représentent les muscles, les accents les os, et les pauses les articulations. Il nous sera donc permis, avant d'aller plus loin, d'étudier le membre et même son syllabisme, dans les silences qui le limitent, et pour ainsi dire à l'envers.

Commençons cependant par nous rendre un compte exact de ce que sont, même, en dehors de la pause qui termine le membre, et à divers points de vue: physiologique, psychologique et esthétique, les divers silences que l'on rencontre dans la déclamation.

La plupart, il est vrai, sont négligeables. Nous avons déjà dit que l'occlusion des consonnes, même là où elle est parfaitement muette comme dans les sourdes, passe inaperçue. Elle ne devient sensible, et ne joue un rôle dans le rythme, que si la consonne est accentuée par emphase. Elle offre dans ce cas le type de ce que nous appelions dans notre première Partie une pause apparente, c'est-à-dire du silence et même de l'immobilité sans repos. La vi-

gueur de la voyelle précédente ou de l'implosion, et la longueur insolite de l'occlusion suffisent d'ailleurs à révéler la tension des muscles, et l'existence d'une grande énergie motrice à l'état potentiel. L'immobilité est ici l'effet de deux efforts en sens contraire, l'un positif, l'autre inhibiteur.

Une seconde catégorie de silences est due à la fermeture temporaire de la glotte, qui suspend l'expiration en même temps que la phonation. Ces suspensions de l'haleine étaient connues et réglées dans la pratique du chant au XVIIe siècle. Pour ce qui est du discours, MM. Berr et Delbost les signalent dans leur livre *Les trois dictions*. Je croirais volontiers qu'elles ne se rencontrent guère que dans des dictions autres que la déclamation proprement dite. Pour ma part je ne m'en suis surpris dans la diction emphatique que lorsqu'il s'agissait d'éviter un heurt de voyelles ou d'accents. Parmi mes sujets Mme Moréno au moins a recours à ce procédé, en déclamant, pour rendre l'*h* aspirée. Ce sont, là encore, des phénomènes inconscients ou insignifiants.

Nous avons déjà parlé, à propos de l'énergie d'articulation, de cette troisième catégorie de silences qui se rencontre dans le débit staccato. La tendance à une diction de ce genre est trop fréquente chez les comédiens, et peut-être surtout chez les comédiennes. Parfois le staccato peut être recherché par accident et pour produire un effet. Mais de tels effets, s'ils sont très sensibles et très expressifs, sont secondaires et rares dans la déclamation. Autant que dans la musique expressive, le genre lié est le genre à la fois grave et plaisant dans la prononciation du français.

Les silences dont nous avons parlé jusqu'ici ne répondent qu'à des pauses apparentes. En est-il de même de ceux où l'on reprend haleine ? Il faut rappeler à ce propos que dans la respiration normale et muette l'expiration est très peu active, et qu'elle se termine par une deuxième partie plus lente, et très sensible dans les courbes du pneumographe, où elle est représentée presque par un plateau (1). Dans la phonation, l'expiration est toujours très active. L'inspiration me paraît se faire en général par la bouche, encore que, d'après les physiologistes et les professeurs, elle fût plus correcte si elle était nasale. Elle amène nécessairement un silence dont la durée dans mes tracés varie à peu près comme celle d'une syllabe, entre 13 cs. et 2 s. environ. Je n'ai pas d'exemple de silence où il se

(1) Sans cette dernière partie, l'expiration aurait à peu près la même durée et la même rapidité que l'inspiration. Celle-ci se fait normalement par le nez.

soit produit plus d'une inspiration. Au demeurant, quatre cas se peuvent présenter. Le premier est celui de la reprise d'haleine très pressée (13 à 18 cs.) Le second, qui est normal dans la déclamation soutenue, est celui d'une inspiration toujours rapide, mais moins qu'au premier cas, et précédée d'une queue muette de l'expiration. Cette queue commence souvent plus tôt dans un troisième cas, à savoir quand le membre se termine par une syllabe masculine ouverte. Il y a ici anticipation de la pause, comme ailleurs de l'accent. D'ailleurs, pour l'esthétique, ce sont comme deux silences différents qui se succèdent ici, et que distinguerait par exemple la notation musicale. Aucun des trois cas précédents ne comporte je ne dis pas un arrêt mais même un repos dans le travail de la respiration. Il n'y a guère de repos véritable que dans de très longs silences, comme il ne s'en rencontre qu'à la fin des longues périodes, où la fin muette de l'expiration est ralentie et presque passive. Nous donnerons néanmoins le nom de pause à tout silence qui comporte une aspiration. Il y a là en effet au moins un repos de l'effort expirateur et articulateur ([1]).

La perception des pauses varie avec les espèces que nous en avons distinguées. Les pauses très brèves sont négligées par l'auditeur quand elles n'interrompent pas le cours mélodique et rythmique de la période, parce qu'il sent bien qu'elles n'ont d'autre fonction que de renouveler la provision d'air. Dans d'autres cas le halètement produit au contraire par sympathie un effet d'oppression. Quant aux pauses longues dans un tempo lent, elles continuent la courbe normale du rythme, et à ce titre obéissent à notre loi sur la perception du rythme continu. Il faut seulement dire que la perception de la durée se relâche plus encore pour elles que pour les fins de membres.

On pourrait aussi dans les pauses étudier le travail du rythme mental, distinguer ainsi celles qui sont trop brèves pour être occupées par des images, les pauses suspensives où la pensée se tend vers l'avenir, les conclusives où elle se porte sur ce qui vient d'être dit. A cet égard encore on ne se repose véritablement qu'à la fin de la période. Il y aurait lieu enfin de tenir compte de certains très grands effets d'attente qui peuvent être obtenus par des pauses expressives. Mais ce serait là sortir de notre sujet.

([1]) La partie médiane des phonèmes, qui d'ailleurs peut être sensiblement prolongée, répond toujours à un arrêt mais non pas à un repos du travail de l'articulation, puisqu'elle comporte une tension et même de petits mouvements incessants.

La fréquence de l'acte respiratoire. — L'existence des pauses, quoiqu'elles soient utilisées comme moyens intellectuels et artistiques, n'est guère due normalement au besoin de reposer l'esprit, car il ne s'arrête guère dans la lecture muette, pourtant bien plus rapide que la déclamation. Elle n'est pas due non plus à des besoins d'art: la pause peut être supprimée dans la danse, et, en dehors du staccato, on ne la trouve guère dans la musique instrumentale que par imitation et souvenir de la vocale. Les pauses sont tout simplement nécessaires pour permettre de respirer, tant pour les besoins propres de cette fonction que pour ceux de la phonation, qui exige un renouvellement constant du souffle dans un soufflet bientôt vidé. Sans cette double et humble nécessité, les pauses pourraient être remplacées par des coupes sans arrêt, ou par des arrêts très brefs et presque idéaux. On peut donc et l'on doit à propos des pauses étudier les altérations du « rythme respiratoire » dans la déclamation, comme nous avons étudié celles du mécanisme respiratoire à propos de l'énergie et des accents [1]. Ce n'est qu'après cette étude que nous pourrons passer à d'autres considérations, aux exigences du sens et aux soucis d'art. A cause de cette nécessité physique, il y a ici conflit, tant chez l'écrivain que chez son interprète, non pas entre deux tendances, comme à l'ordinaire, mais bien entre trois. L'organisme désirerait, étant donné surtout le haut degré d'énergie réclamé par la déclamation, des membres de durée égale et très brève. Le sens, lui, nous avons dit qu'il ne réclamerait pas de repos aussi longs: il n'exigerait pour sa part que des arrêts très brefs à intervalles très irréguliers. Enfin pour obtenir un plus grand effet d'art il faudrait réduire le nombre des pauses qui rompent la suite rythmique, et aussi former des membres assez réguliers ou du moins bien équilibrés. Placé entre ces convenances diverses, l'auteur choisit, sans d'ailleurs pouvoir franchir certaines limites. Il s'arrange pour faire tomber les divisions du sens au moment et du repos nécessaire et de l'articulation agréable: à cet effet il peut enfler un membre ou le réduire, l'alléger ou l'alourdir d'accents, et parmi les membres opérer des interversions, des additions, des retranchements. Le diseur choisit lui aussi entre plusieurs systèmes pour interpréter le texte de l'auteur. La considération des nécessités de la respiration étant de beaucoup prépon-

[1] On peut se déclamer intérieurement un morceau en conservant une respiration parfaitement égale, et indépendante de celle qui serait nécessaire pour une déclamation effective, mais on n'a plus alors affaire qu'à des images sonores.

dérante, c'est par elle qu'il convient de commencer. Nous continuerons par celle du sens. Quant à celle du rythme ou de l'équilibre syllabique des membres, nous nous en occuperons davantage quand nous parlerons du syllabisme de la période.

Au reste, puisque nous rencontrons ici le premier cas de conflit entre le sens et d'autres principes, je dois avertir que ma déclamation elle-même est sujette à des variations sur ce chapitre. C'est que, sauf certaines conventions assez larges pour les vers, il n'y a pas de règles établies, celles qu'on verra que j'ai suivies sont lâches et complexes, et surtout les règles cèdent très souvent aux habitudes instinctives du sujet, aux circonstances internes et externes, et à une sorte d'inspiration du moment.

L'acte respiratoire chez un adulte dure environ 4 s. en temps normal. Mais la fréquence en varie très souvent, et peut varier dans des limites très vastes. C'est précisément cette souplesse du régime respiratoire qui confère une certaine latitude pour la distribution des pauses dans la phonation. Sans parler des plongeurs ou des fakirs qui retiennent ou réduisent très longtemps une respiration d'ailleurs silencieuse, il n'est pas rare qu'un chanteur puisse tenir une note pendant trois quarts de minute. Pour moi je prends en temps ordinaire 15 à 16 inspirations à la minute (c'est le chiffre normal), autant que l'on peut juger de soi-même, car l'attention a vite fait de troubler ce fonctionnement. Mais je puis, si je veux, prendre plus de trois inspirations à la seconde, ou ne respirer qu'une fois en 45 s., dont 20 pour l'inspiration et 25 pour l'expiration. Sans aller jusqu'à ces extrêmes, qui sont artificiels, je puis adopter et soutenir longtemps une fréquence respiratoire d'un acte à la seconde. Il ne s'agit jusqu'ici que de respiration muette. Je puis haleter en parlant aussi vite que si je ne parle pas, ou encore ne prendre qu'une inspiration pour 20 s., soit en émettant une voyelle unique, parlée ou chantée, soit en parlant vite et bas, d'abord parce que la provision d'air a été plus grande qu'à l'ordinaire, ensuite parce que j'ai ralenti la vitesse de l'écoulement. Enfin voici différentes manières dont je puis dire, à cet égard, le paragraphe de Bossuet: *Celui qui règne.....* jusqu'à *terram.*

1. — Si je précipite le débit le plus possible, en 1/2 minute environ, avec deux expirations, dont la première dure 20 s..

2. — Si je traîne le débit le plus possible, en 3 minutes environ, avec 30 actes respiratoires (moyenne : 1 acte par 6 s.).

3. — Si je déclame normalement, en 120 ou 121 s., avec 20 ou 21 expirations (moyenne 6 s.).

4. — Dans la lecture expressive, à voix non trop élevée, en 1 m. avec 15 expirations (moyenne 4 s.).

Ainsi dans la déclamation la durée de l'acte respiratoire serait une fois et demie ce qu'elle est normalement, avec des proportions toutes nouvelles entre les deux parties de cet acte. Dans la lecture la moyenne serait celle de la respiration muette, mais avec la même réserve. Et puis, notons-le, il s'agit de la moyenne seulement. La respiration, périodique à l'état normal, ne l'est plus du tout dans la déclamation, et moins encore dans la lecture.

La pause et le renouvellement de l'air sont conditionnés non seulement par la durée de l'expiration précédente, mais aussi par le nombre et l'énergie des syllabes et des accents du membre qui a été prononcé pendant cette expiration. Voici à cet égard quelques chiffres encore.

Je peux émettre en une expiration une syllabe au minimum, et 140 (en courant) au maximum. Je peux en émettre 75, si je déclame, en les détachant avec une force égale, sans mettre d'accents. Si je déclame normalement, c'est-à-dire avec des accents, mes membres les plus longs sont d'une vingtaine de syllabes au plus. Dans le paragraphe étudié, quand je tiens compte des exigences du sens et du rythme, mon membre moyen est de 11,5 syllabes avec de grandes variations moyenne et absolue.

Quant aux accents emphatiques, ces membres en portent de 1 à 4 avec une moyenne de 3. Je tends à mettre un seul accent sur un membre de 4 à 7, et rarement 8 syllabes ; ou bien deux accents sur un membre de 7 à 12 syllabes ; ou bien trois sur un membre de 8 à 18 ou 20 syllabes ; ou bien quatre sur un membre de 12 à 20 syllabes.

Tous les chiffres donnés jusqu'ici ont été naturellement empruntés à la déclamation libre de la prose. Il se peut d'ailleurs que nos habitudes en prose proviennent en partie de celle que nous avons des vers. Quoi qu'il en soit de ce dernier point, il y a une coïncidence remarquable entre certaines des données que nous avons recueillies et certaines habitudes de la versification française. Ainsi le vers le plus long qui n'ait qu'un accent fixe est celui de 7 syllabes. Il est vrai que ce vers n'est guère employé pour la déclamation. L'octosyllabe en a eu deux fixes ; il en a aujourd'hui un fixe, et un ou deux mobiles. Le décasyllabe a deux accents fixes et souvent un troisième mobile. Enfin l'alexandrin a toujours compté deux ou trois accents fixes, ou du moins obligés, et quand il en a deux il peut en recevoir un troisième, ou même un troisième et

un quatrième facultatifs. Que si l'on ajoute à cela que le nombre de ses syllabes est bien voisin du chiffre moyen (11,5) que j'ai indiqué plus haut pour le contenu d'un membre, et qu'il a bien, comme disait Becq de Fouquières, en y comprenant le silence final, la durée normale d'une expiration dans la déclamation française (5 à 6 secondes), on sera tenté de conclure que toutes ces circonstances, en expliquent la fortune.

Les pauses sont plus fréquentes et plus longues dans un tempo lent, à cause de la plus grande durée des membres ; dans les langues plus accentuées que n'est la nôtre ; dans l' éloquence, où les accents, s'ils sont moins longs que dans la prose lyrique et la poésie, et moins fréquents que dans cette dernière, ils y sont plus énergiques ; dans un grand vaisseau, pour laisser tomber les résonances qui nuisent à l'intelligibilité ; quand on est assis, sans doute à cause de l'affaissement plus marqué de la cage thoracique et de la difficulté plus grande à la soulever. Cette fréquence et cette durée varient infiniment dans les genres autres que la déclamation soutenue. Quant aux divers sujets, les miens m'ont paru avoir les mêmes habitudes que moi pour le nombre (sinon pour la place) des pauses. Mais la plupart, surtout à la fin des phrases, les prolongent plus que je ne fais, parce qu'ils ont moins que moi l'instinct du mètre. M. Silvain les étale parce que ses accents sont très forts, M. Mounet-Sully parce que les siens sont très longs. Beaucoup d'orateurs, surtout s'ils improvisent, non seulement les prolongent indéfiniment, mais encore les prodiguent sans aucune nécessité physique, apparemment parce qu'ils cherchent leurs mots. Certains introduisent une pause à chaque mot « plein », c'est-à-dire, comme nous verrons, qui n'a pas une simple fonction logique. C'est un tort, au moins pour cet agrément artistique que le rythme peut procurer, et pour l'efficace qu'il peut avoir. Ici encore mieux vaut lier que détacher. Déjà Cicéron *(de Oratore* III, 198) blâmait les maladroits qui, même après qu'on eut appris à faire des périodes, continuaient en déclamant à grouper les mots par deux ou par trois, ou les isolaient en les séparant par des intervalles égaux.

C'est surtout à propos des pauses ménagées pour aspirer que l'on peut se poser la question de la fatigue dans la déclamation. L'expérience montre qu'on est assez vite épuisé par l'effort de la déclamation, et que cet épuisement est surtout de nature nerveuse : ceci prouve encore que les principales difficultés de la déclamation sont d'ordre mental, non physique. Même au début de l'épreuve, la voix est bien moins forte si l'on est dans un état de dépression nerveuse.

Quant à la fatigue musculaire, elle peut affecter les cordes vocales qu'il suffit, pour « briser », d'un cri, c'est-à-dire d'un mouvement excessif et surtout maladroit, dont l'effet est sans doute celui du « coup de fouet ». L'articulation ne réclame guère qu' un surcroît de salivation.

Ce qui est beaucoup plus important, ce sont les troubles du mécanisme respiratoire. L'inspiration est rare, profonde, rapide, et non périodique dans la déclamation. L'expiration y devient fort irrégulière et extrêmement active. Ce sont là des troubles qui fatiguent d'autant plus les muscles intéressés qu'ils retentissent, comme toutes les conditions de l'acte respiratoire, sur l'état somatique tout entier. Il faut donc concéder aux professeurs de chant et de déclamation que la respiration joue un très grand rôle dans leur art, et aussi que les troubles en sont singulièrement aggravés par l'inexpérience du chanteur ou de l'orateur. De leur côté toutefois ils devront avouer que la déclamation la plus experte n'est pas sans fatiguer non seulement les cordes vocales, mais, comme on dit, « les poumons », c'est-à-dire apparemment les muscles expirateurs. Cette dernière fatigue doit être due à la combinaison de deux caractères : l'énergie insolite de l'effort, et surtout son irrégularité. La loi du travail indéfiniment continué, même abstraction faite des exigences de l'art, ne trouve plus ici son application. La fatigue est moindre, d'après un phonéticien allemand, pour la déclamation des vers que pour celle de la prose : il s'agit sans doute de vers allemands très lyriques et très métriques, ou peut-être de la seule fatigue nerveuse, qui doit être moins considérable en effet quand il s'agit de lire ou de réciter des textes à divisions régulières, aussi bien que lorsqu'il s'agit de les apprendre par cœur. Une conversation, même animée, fatigue moins, d'abord et surtout parce que le dialogue laisse à chacun des interlocuteurs des moments de répit, ensuite parce que le rythme y est libre et spontané, alors que dans la déclamation il est réglé par les exigences du sens et par la convention. Le plus fatigant de tout, c'est la lecture, dès qu'il faut élever la voix. Elle constitue alors un genre bâtard, parce qu'on y veut conserver, malgré le haut degré d'énergie, un tempo vif et des expirations quelquefois très longues, et que la durée de celles-ci, relativement à la déclamation, est surtout occupée par les consonnes, qui, comme nous avons vu, épuisent plus vite que les voyelles la provision d'air.

Le sens et les pauses. — On peut dire que le sens détermine la place des pauses avant tout dans les limites tracées par les besoins de la respiration, c'est-à-dire à des intervalles variant de une

à vingt syllabes, plus précisément et plus volontiers autour d'un chiffre moyen entre ces deux extrêmes; en second lieu dans les limites tracées par les exigences de l'équilibre de la période. Il ne vient donc le plus souvent qu'en troisième rang. Ce qu'il faut entendre ici par le sens, c'est autant et souvent plus la liaison logique que l'importance psychologique. Le membre représente normalement une proposition. Toutefois si, pour l'équilibre de la période, la proposition est trop courte, on en réunit deux ou plusieurs dans un seul membre, surtout quand elles ont un lien logique ou psychologique. Que si pour cet équilibre, ou pour la durée de l'expiration, la proposition est trop longue, on la divise de préférence en ses articulations logiques ou même purement grammaticales, ou, à défaut, en groupes de mots ayant une certaine importance psychologique.

Les vers à cet égard ne diffèrent pas de la prose. D'une part un vers ou un hémistiche sont susceptibles de comprendre, suivant leurs dimensions, plus ou moins de groupes rythmiques et de mots importants. D'autre part la séparation des vers et des hémistiches sera d'autant plus marquée, et leur cohésion intérieure sera d'autant moins grande, qu'ils seront plus longs et plus emphatiques. Mais en dehors de ces prescriptions vagues de division, de cohésion, et d'importance psychologique, il n'y a pas de règles pour déterminer le contenu grammatical et logique d'un vers ou d'un hémistiche, pas plus que celui d'un membre de prose. Ce contenu peut varier entre une période entière et une simple épithète, selon la longueur et du contenant et du contenu.

Nous renvoyons au chapitre des Vers la question du rejet, parce qu'il s'agit là d'un conflit non pas tant entre le sens et le rythme, qu'entre le sens et les conventions qui règlent ce rythme.

Il y a en revanche, même en prose, de petits effets analogues au rejet, et que l'on doit signaler dès à présent. C'est, par exemple, pour l'auteur, la ressource du « tag », comme *Messieurs, n'est-ce-pas?* etc.., par quoi il remplit son membre, équilibre son rythme, et introduit comme des ombres au relief de sa pensée. C'est, pour le diseur, le déplacement du silence qui termine une phrase, comme dans cet exemple: *et la grandeur de la patrie. Je ne dis pas*, etc., avec une coupe ou une inspiration rapide après *patrie*, et une pause après *pas*. Ce procédé, inverse du rejet, est surtout admissible et fréquent lorsque la seconde phrase commence par un mot facile à détacher, comme un vocatif. Il peut servir d'une part à faire glisser l'attention et à escamoter ce que l'on vient de dire,

d'autre part à retenir au contraire l'esprit de l'auditeur, et à lui faire comprendre que la pensée n'est pas achevée. Parfois on y cherche comme dans la musique un simple effet de caprice. Ce sont alors fioritures de la diction, que l'auteur n'a peut-être pas voulues.

Le sens a aussi une certaine influence sur la durée des pauses. Nous reviendrons là-dessus quand nous parlerons de la période, de de sa division en deux parties, et de chacune d'elles en membres. Bornons-nous pour le moment à prendre un exemple unique, mais particulièrement net, celui du quatrain de Joad, tel que je l'ai déclamé le 1er mars 1909, et tel qu'on le trouvera au chap. Ier de la IIIe Partie. C'est une période composée de deux phrases, dont chacune comprend une protase et une apodose. Les quatre vers forment donc quatre demi-phrases. Le dernier seul est divisé en deux membres. Les trois dernières pauses comptent dans toute leur étendue. Les deux premières doivent être réduites d'une valeur équivalente à cette partie de la finale qu'elles ont mangée. Ces deux finales en effet, dans une déclamation moins sèche et plus poétique, eussent duré un peu plus que des longues intérieures, c'est-à-dire environ 70 cs.. Il resterait ainsi 60 et 80 cs. environ pour les deux pauses qui les suivent. Si ce calcul est juste, la pause des deux protases a la valeur d'une des accentuées les plus longues; la pause de la première apodose vaut plus du quart en sus; celle de la seconde à peu près la moitié en sus; enfin la pause qui est à l'intérieur du dernier vers ne vaut plus que deux brèves environ. On peut dire en somme que plus la cadence est conclusive, plus longue est la pause.

Les pauses sont indiquées dans l'usage par un commencement de notation bien imparfait, à savoir les signes de ponctuation. La virgule et les deux points sont plus ou moins suspensifs, le point, et le point et virgule plus ou moins conclusifs. Mais l'emploi de ces signes, qui est loin d'être universel, n'est jamais très exactement réglé. La fréquence, la distribution et le choix en varient beaucoup et d'une façon arbitraire avec les langues, les époques, les auteurs et leurs éditeurs, et même les caprices du moment. Le plus souvent d'ailleurs ils ont une fonction plus syntactique ou logique que rythmique ou mélodique. Il s'en trouve à des endroits qui ne veulent pas de pause, et surtout il en manque à des endroits où il en faudrait. Il serait facile de les réformer. Nous préférons séparer les membres en allant à la ligne comme pour des vers.

Exemples. — Examinons pour finir comment il faut couper la première période de l'oraison funèbre d'Henriette de France. On

verra que dans la pratique toute sorte de considérations interviennent, qu'il faut peser, y compris celle de l'équilibre syllabique, sur quoi nous reviendrons. C'est ce qui rend la matière incertaine et délicate. Pour la lecture du texte, on peut se reporter encore au chapitre Ier de la IIIe Partie.

Pause après *cieux*, pour détacher ce membre du suivant, qui répétera ainsi son dessin mélodique et rythmique, et aussi pour faire aux deux premières propositions à peu près le même sort qu'à la troisième, parce qu'elles ont la même importance logique et psychologique.

Je n'admets guère d'hésitations que pour la troisième proposition. Pour moi j'introduis une pause après *gloire* et après *majesté*, afin de mettre en relief les trois propositions contenues implicitement dans cette proposition contractée, et les trois mots non synonimes. M. Bonnard ne fait qu'un membre simple du tout. Je comprendrais aussi qu'on coupât le membre en trois fragments, en introduisant par exemple une inspiration rapide après *gloire*, et une simple suspension d'haleine après *majesté* (pour éviter l'hiatus avec le *et* qui suit). Je comprends moins M. Silvain qui ne s'arrête qu'après *majesté*, et M. Truffier qui introduit un très long silence après *gloire*. Ces deux Messieurs insèrent aussi après le mot *seul*, dont je reconnais d'ailleurs l'importance, une pause qui me paraît plus didactique qu'emphatique, outre que par là ils scindent un long membre qui doit plutôt faire équilibre au précédent.

C'est pour les deux mêmes raisons de ton et de rythme qu'il n'y a pas lieu de détacher la proposition circonstancielle *quand il lui plaît*, et de créer ainsi deux membres très brefs. On pourrait plutôt à la rigueur ne faire de nos deux membres finaux qu'un seul, qui balancerait le précédent. Mais de leur côté deux membres courts balancent ceux du début de la période. Ensuite le membre unique serait très long et très lourd. Enfin et surtout qui ne sent qu'il vaut mieux introduire à *plaît* une nouvelle suspension, pour détacher et développer une clausule brève mais lourde, à trois accents? D'ailleurs au point de vue du sens, si on y perd la liaison logique et grammaticale du complément direct avec un verbe qui n'a pas grande signification par lui-même: *donner*, on y gagne de mettre en relief les mots qui précisément ont seuls une importance psychologique, le substantif et les deux adjectifs.

Quant à la durée et à l'importance des pauses dans cette période, les plus brèves seront naturellement, à cause de la liaison étroite qui unit les deux membres qu'elles séparent, celles qui sui-

vent les mots *plaît, gloire* et *majesté.* Puis viennent, à peu près de durée égale, celles qui suivent les mots *cieux, indépendance* et *rois,* et qui sont, à des titres divers, en même temps suspensives et conclusives. Ensuite celle qui suit le mot *empires,* finale grave et calme. La plus longue de toutes est naturellement celle qui termine la période.

CHAPITRE V

DIVISIONS RYTHMIQUES.

I. — LE GROUPE RYTHMIQUE.

Structure et variétés. — Nous entendons par groupe rythmique ce groupe de syllabes vers la fin duquel se trouve un accent emphatique. Il s'agit ici de syllabes vulgaires, parce que les minima de l'énergie motrice qui forment les limites du groupe tombent à la fin de ces syllabes. Avant l'accent, le groupe comprend les syllabes qui n'en portent pas ; après lui, il ne peut comporter qu'une consonne, un groupe de consonnes, et un *e* féminin. En français ce groupe de syllabes est en même temps un groupe de mots, et c'est toujours le dernier mot qui porte l'accent à moins qu'il ne s'agisse d'un enclitique (1). Il y a une suite de quatre groupes rythmiques dans ce membre : *est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois*. Le rythme du groupe est d'abord et surtout déterminé par la présence, le degré et la marche de l'accent qui en est l'âme ; puis par sa durée, par le nombre et la nature des phonèmes et des syllabes qu'il comprend ; enfin par la marche de l'énergie motrice et sonore, continue et discontinue. Ce qui est le moins net peut-être, ce sont les limites précises du groupe, qui devraient être des minima de l'énergie motrice, et que l'on pourrait appeler des coupes, car elles jouent ce rôle dans les vers. Souvent, en effet, ce qui détache davantage le groupe, c'est la chute brusque de l'énergie après l'accent, ou encore sa marche dans l'intérieur de l'accent.

---

(1) Cet enclitique d'ailleurs se rapporte au mot précédent. Des séparations comme celles que M. Sievers signale en allemand : *Gieb mir das Buch her!* sont inconnues de notre langue.

C'est surtout par cette marche que se rattachent au groupe la consonne finale du mot, comme dans *Le jour* | *n'est pas...;* l'*e* féminin soit directement comme dans (*de quel amour*) *blessée*, soit après consonne comme dans *Celui qui règne* | *dans les cieux;* et même la consonne qui précède un *e* élidé: *dans son templ*(*e*) | *adorer...* Il faut avouer pourtant que dans un cas comme celui-ci : *des méchants arrêter*, le *z* n'est guère rattaché par nous au premier groupe que parce que nous savons l'ortographe. D'une façon générale, quels qu'en soient la continuité et les degrés réels, nous introduisons dans le groupe une continuité subjective, et nous le subordonnons tout entier à l'accent.

Nous parlerons en son lieu du syllabisme des groupes, et verrons à ce moment-là que si l'on ne s'applique pas expressément à compter les syllabes, il y a beaucoup d'approximation à cet égard dans l'impression rythmique qu'on en reçoit. D'autre part nous nous sommes déjà occupés, au chapitre des Accents, du degré de ceux-ci, et de leur développement. Bornons-nous ici à ajouter que le mouvement général de l'énergie à travers les syllabes non frappées de l'accent, quoiqu'il soit plus faible et moins sensible, y suit généralement la même direction que dans les accents, de sorte qu'il y a une certaine continuité dans tout le groupe et dans le membre. Reste à examiner la marche de l'énergie discontinue dans le groupe, ou, en d'autres termes, la place qu'y occupe l'accent. Cette place étant toujours vers la fin du groupe, le rythme discontinu du français, même déclamé, en prend une allure générale qu'on peut dire croissante [1]. Quand le groupe est masculin, cette marche est encore plus accusée, et avec elle son effet ordinaire, qui est l'excitation. J'ai prononcé devant le phonographe ces mots (sur le ton de la colère, il est vrai): *Je ne veux pas ! Je ne veux pas ! Je ne veux pas !* Puis j'ai, pour les reproduire, manœuvré l'appareil à rebours : cela devenait une plainte confuse.

L'*e* féminin (sans parler de ses ressources pour le timbre) fournit pourtant au français un moyen précieux, le seul que notre langue possède, de former des fins de groupes et de membres décroissantes ; de les mêler ou de les opposer aux groupes et aux membres masculins ; enfin d'empêcher la coïncidence constante du groupe rythmique et du mot avec le groupe syllabique et le pied.

---

(1) C'est l'allure de toutes les langues romanes, où la plupart des vers eux-mêmes sont ïambiques, mais particulièrement de la nôtre, qui n'a que des mots masculins ou terminés par un *e* qui souvent est élidé.

Par son action sur la force de l'accent qui le précède et sur la marche de l' énergie dans cet accent, il reste sensible même lorsqu'il est élidé ou apocopé. Nous avons dit que, même dans ce cas, il appelait particulièrement l'accent emphatique, et que la voyelle accentuée du mot *temple*, dans le premier vers d'*Athalie*, ne se prononce pas comme s'il y avait *temps*.

Toujours grâce à l'*e* féminin on peut avoir en français des groupes croissants-décroissants, qui sont surtout sensibles s'ils sont brefs et forment un membre comme : *Arrive !*; et même des groupes décroissants comme *Parle !*, qui, surtout au début d'un membre, peuvent être d'un très grand effet (1).

Enfin les accents expressifs peuvent varier et compliquer la marche de l'énergie continue et discontinue. Ainsi ce que nous avons appelé le crétique expressif forme pour le rythme discontinu un groupe décroissant-croissant, et, pour l'énergie continue, un dessin variable et plus compliqué.

Nous avons vu que l'accent du mot, s'il n'est pas renforcé par l'emphase, ne joue presque aucun rôle dans l'impression rythmique produite par le groupe. Mais quand des groupes se suivent, dont les accents emphatiques sont assez inégaux, le plus faible paraît subordonné à l'autre. Dans ce cas, sauf l'exception que j'ai signalée en note, le plus fort est toujours le second, dût la force en être subjective, comme il arrive par exemple pour l'accent qui termine un membre. Si l'accent le plus faible est du tout premier degré, comme dans *arrêter les complots*, on n'a pas l'impression de deux groupes, mais d'un groupe divisé. S'il est plus considérable, comme dans *sait aussi des méchants*, alors il y a bien deux groupes rythmiques, ou si l'on veut un groupe composé. Je ne connais pas dans la déclamation française de groupes comprenant trois accents emphatiques, ni de cas de hiérarchie entre plus de deux accents, à plus forte raison entre plus de deux groupes.

Le sens. — Le sens, c'est-à-dire ici l'importance et la liaison des mots, doit s'accorder avec le rythme, c'est-à-dire avec un besoin d'art, pour déterminer la place de l'accent emphatique, sa force et

---

(1) Si des effets expressifs se mettent de la partie, un membre de deux groupes lui-même, quoiqu'il finisse sur un accent du mot, pourra être et paraître tout entier décroissant, comme dans l'hémistiche du *Cid : Va, je ne te hais point !*, et surtout dans ce vers de la *Maison du Berger*, où l'effet est longuement préparé par les strophes précédentes :

Pars courageusement ! Laisse toutes les villes !

son retour. Sens et rythme jouent un rôle également positif et négatif, c'est-à-dire d'élection et d'exclusion. Ici c'est le sens qui dicte le premier ses lois, tant à l'auteur qu'au diseur, mais elles sont bien moins sévères que celles du rythme. En thèse générale ils sont en conflit. Le sens demanderait des accents variés, des groupes longs et inégaux. Le rythme tend à égaliser et à multiplier les accents ([1]), et à en rendre le retour régulier. Au reste, plus encore que pour les pauses, il règne beaucoup d'incertitude et de latitude en cette matière, qu'on pourrait régler comme nous dirons ici et au chapitre suivant.

Observons d'abord que ce n'est pas nécessairement le mot le plus important du groupe rythmique, en français, qui porte l'accent emphatique, encore que le plus souvent il en soit ainsi. Exemples: *à sa volonté sainte.* — *(Mais venez plutôt,) princes et seigneurs!* Il y a là une différence avec les langues germaniques, analogue à celle qui regarde la place de l'accent dans le mot.

Quant à la formation du groupe de mots, il n'est guère qu'un point d'assuré. On ne frappe pas de l'accent emphatique ce qui correspond à peu près aux « mots de rapport » de l'ancienne grammaire, aux « mots vides » de cette même grammaire et de la chinoise: à savoir l'article, le pronom personnel (sauf, pour la plupart, après un verbe interrogatif: *veux-tu?*), le pronom relatif, le pronom *on,* l'adjectif démonstratif, possessif ou indéfini, la préposition, certaines conjonctions, la copule, le verbe auxiliare ou semi-auxiliaire. Encore faut-il, pour que ces mots ne puissent porter l'accent emphatique, qu'ils ne se trouvent pas devant une cadence ou une pause (cf. *qui, que, quand,* suivis d'une virgule), et qu'ils soient très brefs: monosyllabes, (la plupart enclitiques ou proclitiques, et rarement trois de suite), dissyllabes féminins, et rarement masculins.

En dehors de cette règle, on se décide d'abord suivant l'importance des mots. Il s'agit ici, notons-le bien, d'importance non pas logique, mais psychologique, et ce que nous venons de dire des mots vides le prouve bien: quoi de plus important pour la logique que la copule? Dans un tempo lent le groupe rythmique qui peut contenir un mot vide, c'est-à-dire sans aucune importance, pourvu que ce mot soit assez long, ne peut contenir au plus qu'un mot qui ait une grande importance, soit par lui-même soit pour la proposition. Entre ces deux limites extrêmes, la plupart des groupes

---

([1]) On verra que M. Bonnard les prodigue.

rythmiques comprennent un ou deux mots pleins, ou encore une ou deux locutions pleines ([1]).

Mais précisément deux questions peuvent se poser au diseur. D'une part tel groupe donné devra-t-il embrasser plusieurs mots pleins, ou s'ils doivent former chacun un groupe distinct?

D'autre part faut-il rattacher tel mot plein au précédent ou au suivant?

La première question reçoit encore une réponse de la psychologie. Il faut grouper les mots qui ne forment qu'une image ou qu'un concept, séparer les autres. Quant à la division, elle obéit plutôt au principe logique: il vaut mieux ne pas séparer l'adjectif de l'épithète (à moins que celle-ci ne tienne lieu d'une proposition), le verbe du complément direct qui le suit immédiatement, ou de l'adverbe qui vient immédiatement avant, le déterminé du déterminant, et détacher de préférence tout ce qui est complément indirect, locution circonstancielle, énumération et inversion.

Ici d'ailleurs entre la considération de la longueur du groupe, que nous traiterons à propos du syllabisme. Et comme, ici encore, toutes sortes de considérations s'équilibrent, c'est à ce moment-là aussi que nous donnerons des exemples pour illustrer nos observations.

Répétition. — De même nous laisserons pour le moment de côté la répétition illégitime du groupe syllabique, comme celle que j'ai entendue au Théâtre-Français dans ce vers:

Dans quels flots de misère il est précipité!

Pour constituer un groupe syllabique, il suffit en effet d'un faible accent, comme celui que l'acteur a mis sur *pré*. C'est pourquoi il y a lieu de distinguer de cette répétition celle du groupe rythmique, qui intéresse d'une façon plus nette la marche, continue ou discontinue, de l'énergie. Au reste il y a évidemment, par exemple pour les ïambes, des cas indécis entre les deux espèces.

Si nous laissons aussi de côté ces répétitions rythmiques qui s'étendent à des fragments plus considérables, comme le membre, et qui d'ailleurs sont le plus souvent amenées par le sens ou par les sons, je n'en ai constaté qu'entre des groupes de deux ou trois syllabes.

([1]) L'écrivain devrait d'ailleurs éviter les groupes qui sont trop longs pour le sens qu'ils renferment. Ainsi dans ce groupe: *Rien ne pourra nous faire mieux saisir,* je peux à la rigueur accentuer *pourrait* et *mieux*, mais ce sont des mots à peu près vides. Un grand avantage de la poésie, c'est cette sorte d'émulation de densité qu'elle impose aux auteurs.

Il y en a de différentes espèces. Ici aussi la répétition peut être toute naturelle dans le rythme, parce qu'elle se trouve d'abord dans l'émotion, la pensée, les mots, les sons ou la mélodie. C'est le cas du premier hémistiche de ce vers:

Retournez, retournez à la fille d'Hélène!

tel qu'il m'a été déclamé par Mme Moréno et surtout par Mme Bartet.

Elle devient déjà illégitime, quoique moins que dans l'exemple cité plus haut, quand je mets, sur les mots *adorer* et *célébrer* dans ces vers de Racine:

Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel...
Célébrer avec vous la fameuse journée...

un accent emphatique qui ne conviendrait guère que si ces vers étaient tirés d'un poème lyrique. Cet accent est peut-être amené précisément par le ton lyrique, ou par un balancement des deux hémistiches. Il y a là un cas de la tendance naturelle de tout rythme ému à la répétition.

Cette tendance est plus marquée quand l'émotion est plus forte. Aussi les répétitions de la marche du groupe rythmique, sauf chez les illettrés, ne se rencontrent guère que dans le cas d'accents expressifs, et, comme le crétique expressif, elles veulent un prétexte (accent du mot, première consonne du mot, ou voyelle nasale) pour se produire. On trouvera pour la déclamation de M. Bouchor l'analyse de nombreux exemples de groupes répétés: ïambes, crétiques ou même bacchées; pour celle de Mme Bartet, celle d'ïambes et surtout de crétiques. Dans le vers que j'ai cité:

Tu me rends mon bonheur, ma raison, ma vaillance

le premier crétique expressif s'explique par la présence d'une voyelle nasale; les autres, d'ailleurs moins marqués, ne sont dus qu'à l'entraînement.

Enfin la répétition d'une marche ïambique a été certainement un effet cherché pour exprimer la continuité répétée d'un mouvement, dans deux passages déclamés par Mme Bartet: *la mŏuvāntĕ dūne*, et: *rŏulēr sŏn ōndĕ grāsse*. Sans doute ici la disposition des mots elle-même y prêtait. Mais la diseuse y a aussi mis du sien.

II. — L'INCISE.

Les cadences mélodiques. — L'incise est surtout une division mélodique. Mais de telles divisions sont en même temps rythmiques, soit que l'on considère mécaniquement la mélodie comme partie intégrante du rythme, soit que subjectivement nous introduisions

toujours des arrêts aux tournants de la mélodie. Force nous est donc de nous rendre un compte sommaire de ce qu'est la mélodie dans la déclamation. Il y aurait, ce me semble, là-dessus quatre points à considérer: la hauteur absolue; la marche générale, qui est à peu près parallèle, nous l'avons dit, à celle du rythme continu; les intonations expressives, qui peuvent affecter un groupe rythmique, un mot, une voyelle et même, lorsque celle-ci est longue, un fragment de voyelle; enfin les cadences, c'est-à-dire les terminaisons des fragments mélodiques (incise, membre, demi-phrase et phrase, demi-période et période), qui nous intéressent particulièrement.

La cadence indique d'abord la forme logique de la phrase, et si elle est énonciative ou interrogative. La forme exclamative, d'ailleurs très variée, regarde moins la logique que l'expression. Dans *Socrate est mortel*, les deux cadences sur *Socrate* et sur *mortel* ne sont pas les mêmes que dans *Socrate est-il mortel?*

La cadence marque aussi des rapports de liaison ou d'opposition psychologique entre des fragments successifs du discours, comme dans: *Socrate est mortel*, qui contient une partie ascendante et à cadence suspensive, l'autre descendante et à cadence conclusive. Il s'agit ici, notons-le, d'une psychologie toute formelle (si j'ose employer ce terme par analogie avec la logique), mais d'ailleurs émotionnelle, celle de l'âme qui cherche à atteindre et à communiquer la vérité. C'est pourquoi la mélodie reste souvent indifférente à la vérité énoncée, et au contenu des fragments. Si par exemple il y en a deux dans une proposition indicative, le premier, quel qu'il soit, sera ascendant, l'autre descendant. Ainsi *Socrate est mortel* se dira à peu près du même ton que *Mortel est Socrate*, que: *Socrate est immortel*, et que *Socrate, drame en vers.* On voit que les divisions ainsi formées ne représentent qu'une sorte de sujet et de prédicat psychologiques. Cette opposition qui se traduit par celle des cadences suspensive et conclusive est de toutes la plus fréquente entre les fragments mélodiques de toute sorte, deux incises, deux membres, deux demi-phrases et deux demi-périodes. La relation qu'elle établit est fermée. A côté de cela il peut y en avoir d'ouvertes. Ce seront celles de détermination, comme: *Le philosophe Socrate*, ou *Socrate, qui était fils de Sophronisque*, etc... Selon leur longueur et leur nature, ces déterminations ajoutent ou non de nouvelles cadences de toute sorte, plus ou moins suspensives et conclusives, qui peuvent former, dans une longue période, tout un jeu de correspondances subtiles. Il y aurait lieu de distinguer en particulier le cas de l'énumération, où la cadence se répète,

et celui de l'inversion et de la parenthèse, au sens large de ces mots. Si par exemple Bossuet avait écrit: *Celui qui règne dans les cieux, de qui relèvent tous les empires, et à qui seul....* il y avait énumération entre les trois termes, et non opposition entre les deux premiers, et la mélodie changeait.

Enfin la cadence peut être expressive, comme toute autre intonation, ou terminer un mot ou un groupe expressif.

La mélodie et les cadences peuvent se retrouver dans toutes les divisions rythmiques à partir du groupe (1), qu'il y ait pause ou non. La pause, dans la déclamation, accuse la cadence, le plus souvent en la modifiant. Une cadence sans pauses sépare deux incises.

Incises. — On n'a qu'à faire l'application de ce que nous avons dit pour caractériser l'incise. Nous avons ainsi appelé ces divisions mélodiques où peut se partager un membre. Elles peuvent faire défaut, comme au premier vers du quatrain de Joad. S'il y en a une, il y en a toujours au moins deux. Selon qu'elle est initiale, finale ou médiane dans le membre, l'incise aura de commune avec le membre sa limite finale ou initiale, à savoir une pause, ou n'aura que des limites propres, des cadences. Elle comprend au minimum un groupe rythmique, au maximum un long fragment de membre. Elle est déterminée pour le sens par les oppositions que nous avons dites plus haut.

Voici des exemples de membres partagés en deux incises. Nous marquerons toujours la cadence par un blanc.

L'amour de la patrie est le plus grand amour.
Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.
La lune était sereine, et jouait sur les flots.
Pour grands que soient les rois, ils sont ce que nous sommes.
Celui qui règne dans les cieux,

On voit que la cadence qui sépare les deux incises marque toute sorte d'oppositions: sujet et prédicat, déterminé et déterminant, deux propositions coordonnées, ou subordonnées.

Voici un membre partagé en trois incises:

Soumis avec respect à sa volonté sainte,

Les mots *avec respect* forment une sorte de parenthèse expessive (2).

---

(1) Il me semble même qu'il peut y en avoir une trace jusque dans l'intérieur du groupe. Ainsi dans: *Je suis venu*, la voix monte un peu sur *suis*.

(2) Dans le chant, si le compositeur n'a pas su respecter les cadences nécessaires de la déclamation, faute de les pouvoir introduire dans la mélodie, l'interprète glissera à leur place de légers silences. C'est ainsi que dans la ro-

Quant au rythme propre à l'incise, on peut seulement dire que la cadence y prolonge parfois l'accent. Ce rythme est plus accusé en italien. Il peut y arriver par exemple qu'une incise médiane ou finale présente au début un certain retard (qui formera en métrique une sorte d'anacruse intérieure), et qu'une incise initiale ou médiane présente un retard dans la finale féminine. Cependant, même en français, dans certains effets expressifs, le rythme de l'incise peut être aussi marqué que sa mélodie. C'est le cas de ce vers de *Oceano Nox*, tel que me l'a déclamé M. Mounet-Sully:

Vous vous les racontez en montant les marées!

Chaque hémistiche présente un crescendo formidable qui se termine par un cri. En outre le second reproduit l'autre. Mais ceci est exceptionnel. D'ordinaire, en effet, il n'y a répétition du rythme et de la mélodie des incises que dans les énumérations, comme, dans l'oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre: *le roi, la reine, Monsieur....* ou avec les répétitions de mots, comme celle que nous avons déjà vue:

Retournez, retournez à la fille d'Hélène!

III — LE MEMBRE.

Marche de l'énergie. — Le membre est une division importante pour la mélodie, mais plus encore pour le rythme, puisqu'il est compris entre deux pauses de l'expiration et de l'articulation. Nous en avons beaucoup parlé à propos des pauses et des manifestations générales de l'énergie. Nous aurons à y revenir pour son syllabisme et son rôle dans la période. Nous n'avons guère ici qu'à dire quelques mots de la marche qu'y peut suivre l'énergie continue, et de la répétition de cette marche d'un membre à l'autre.

Si l'énergie discontinue du membre, comme celle de toutes les divisions rythmiques, est généralement croissante, l'énergie continue y peut varier beaucoup, précisément suivant le rôle que le membre joue dans la période et suivant les incises qu'il contient. Cette marche, y étant très continue, est peu sensible dans la déclamation poétique, comme on verra au début de la IIIe Partie pour mon

---

mance du *Roi de Thulé*, de Gounod, j'ai entendu placer une brève reprise d'haleine entre ces mots: *jusqu'à la tombe fidèle,* pour faire sentir qu'il y a inversion, non détermination; et que dans une romance connue de Mme Holmès on insinuera une suspension d'haleine entre ces mots: *de perles, d'or et de jasmin*, pour que l'auditeur comprenne qu'il n'y a pas ici non plus, détermination, mais énumération.

quatrain: *Que ta tendresse...* Elle devient sensible lorsqu'elle est très accusée, et encore accentuée par la marche parallèle de la mélodie, comme il arrive dans la déclamation oratoire (par exemple dans le quatrain de Joad), ou en cas d'effets particuliers d'expression, comme dans les deux derniers vers que nous avons cités.

En particulier le début et surtout la fin échappent beaucoup à l'attention. Aussi voit-on qu'ils ont été indifférents dans toute sorte de vers.

L'attaque du membre, comme celle du mot, est normalement faible en français. Il y en a, dans un fait unique, deux témoignages curieux, dont l'un regarde l'énergie continue, l'autre la discontinue. Quand le membre commence par une interjection *ô, ah* même suivie d'un accent, cette interjection est crescendo. De plus, si elle est longue, elle commence souvent par une partie très brève qui est plus basse et plus faible, analogue à la petite note barrée de la musique. Ce qu'on entend, c'est *ôô, aa.*

L'accentuée finale n'a guère tout son développement que dans la déclamation poétique. Elle est plus sèche dans l'oratoire. C'est aussi dans ce dernier genre surtout que la syllabe finale ouverte est en partie écourtée par la pause. Il y a d'ailleurs, à cet égard, une différence très sensible entre les fins de membre suspensives et les conclusives. Une finale masculine, quand elle est aiguë et forte, tend davantage à garder tout son développement, comme on a pu le voir p. 182 dans les deux premières finales du quatrain de Joad solfié. C'est par exception qu'il n'en a pas été ainsi dans le débit de juillet 1905. Celui qu'on trouvera au chap. Ier de la IIIe Partie donne 48 cs. pour la finale de *flots*, et 32 pour celle de *complots*, quoique la pause soit plus longue dans ce dernier cas.

Répétition. — La répétition de la marche du rythme continu, d'un membre à l'autre, est toute naturelle lorsqu'il y a répétition de l'émotion, du sens, et surtout des mots ou des sons. Le vers *Chez la mère ou l'enfant...* que nous avons cité p. 198 présente naturellement, en même temps que quatre groupes semblables, deux membres de rythme et de mélodie analogue, sauf pour les cadences finales. Il y a là un effet d'art très considérable et assez fréquent.

Il est intéressant d'observer que cette répétition elle-même peut obéir à la loi du rythme continu appliquée à la période. Ainsi dans ce vers déclamé par moi, et que je rapporterai au chap. IV de la IIIe partie :

Il marcha trente jours,
    il marcha trente nuits.

l'apodose a été plus lente et plus faible que la protase. Au contraire dans ce passage de Bossuet :

20 octobre 1906

O nu*i*t désastr*eu*se!
61 50 27 56 4 54
O nu*i*t effroy*a*ble!
57 45 33 41 6 33

il y a accelerando-crescendo très marqué d'un membre à l'autre parce qu'ils se trouvent dans la partie ascendante de la période.

La chose, à la réflexion, n'a rien que de très naturel, et confirme notre loi: ce qui est vrai de la répétition de mouvements imparfaits, comme est celle de l'ouverture et de la fermeture alternées de la bouche pour les syllabes, se produit encore plus exactement quand il s'agit de deux séries tout à fait semblables de mouvements phonateurs.

IV. — LA PHRASE ET LA PÉRIODE.

Phrase et période. — Les divisions rythmiques supérieures au membre sont la phrase et la période. Il n'y a pas lieu de séparer ces deux études, car ce que nous dirons de la période convient aussi à la phrase. Inutile aussi de faire une place à part à l'étude de la demi-phrase ou de la demi-période: protase et apodose.

La phrase, division de la période, peut faire défaut. Lorsqu'une période se divise en deux phrases, comme dans le quatrain de Joad, chacune de ces phrases a une protase et une apodose. Mais la période n'est que l'agrégat des deux phrases: l'on ne peut dire que la première lui serve de protase et l'autre d'apodose. Une période peut se diviser en plusieurs phrases.

Quant au sens, la phrase contient toujours au moins une proposition principale. Mais ce qui la caractérise au point de vue psychologique, comme à celui du rythme et de la mélodie, c'est que le repos n'est pas complet avant la fin de la dernière phrase de la période. Les diverses phrases d'une période sont liées par des rapports de coordination (union, opposition, etc.) ou de conséquence. Quels que soient les signes de ponctuation et les conjonctions employées ou omises, il faudrait en bonne règle indiquer la liaison par un point et virgule ou deux points, et par des locutions qui exprimassent un rapport de coordination ou de conséquence.

Voici d'abord un exemple de coordination à la fin de la *Prière sur l'Acropole*, de Renan :

Les larmes de tous les peuples sont de vraies larmes.
Les rêves de tous les sages renferment une part de vérité.

Que l'on essaye de prononcer ces deux phrases comme si elles étaient isolées et formaient chacune période : toutes les cadences changent, sauf la dernière, ainsi que la hauteur absolue.

Quant au rapport consécutif, on en trouvera des exemples dans le quatrain de Joad, ou dans la période suivante que je tire du *Panégvrique de St. Paul* par Bossuet (Je mets les apodoses en retrait et je distingue les phrases par des chiffres).

(1) Le discours de l'apôtre est simple,
mais ses paroles sont toutes divines.
(2) S'il ignore la rhétorique,
s'il méprise la philosophie,
Jésus-Christ lui tient lieu de tout ;
(3) et son nom qu'il a toujours à la bouche, etc...

La période célèbre qui suit : *Il ira, cet ignorant*, etc... ne me paraît pas pouvoir se diviser en deux phrases au mot *orateurs*. On trouvera en revanche à la suite trois périodes de deux phrases.

La période. Structure et sens. — La période peut être appelée presque sans métaphore la division organique du discours [1]. C'est en effet une série close de mouvements et de sons qui obéit particulièrement à la loi physiologique du rythme continu, et dont la perception est soumise normalement à la loi psychologique du même rythme. On la reconnaît précisément à cette unité dans le développement rythmique, à la liaison mélodique de ses parties, qui forment comme un réseau serré, enfin à ses limites: des cadences vraiment conclusives, et des pauses qui, dans la déclamation normale et lente, sont de vrais repos. Les anciens l'ont justement divisée en deux parties successives, qui sont surtout marquées dans la déclamation oratoire. Dans les périodes énonciatives la première partie, la protase, est plus haute; le mouvement général y est ascendant et croissant; la cadence en est suspensive, et comme c'est normalement la note la plus aiguë de la période, on peut dire que c'en est aussi l'accent principal, celui qui attire le plus l'attention.

---

[1] L'art de l'écrivain apparaît tout entier dans ce cadre restreint, surtout si, comme il est probable, les mêmes tendances s'y manifestent que dans l'invention et la composition des parties plus grandes de l'oeuvre, et de l'oeuvre tout entière. C'est donc la période sous tous ses aspects qu'il conviendrait d'étudier chez les écrivains si l'on voulait faire de leur art une étude précise et serrée.

La seconde partie, l'apodose, est plus basse et de mouvement contraire; la cadence, qui est conclusive, représentant normalement la note la plus basse de la période, satisfait l'attente provoquée par les suspensions précédentes, et repose l'attention [1]. Quand il y a plus de deux membres, le dernier est bien exactement descendant, et l'on peut lui donner le nom de clausule [2].

Quant au sens, la période est dans une certaine mesure une division syntactique et logique, puisque, comme la phrase, elle renferme toujours au moins une proposition principale. Mais d'autre part, puisque la même idée peut être exprimée en une ou plusieurs périodes, selon que la langue qu'on parle est analytique ou synthétique, c'est que la période est surtout une division psychologique. A cet égard elle ne contient pas tant, comme on l'a dit, une représentation complète: ce terme est bien obscur, et cette conception se heurte aussi à l'objection que nous venons de soulever à propos de la division logique. Il est plus exact de dire qu'elle contient une représentation cohérente et close, dont toutes les parties sont étroitement liées, et dont l'ensemble se peut isoler. L'attention y reste en haleine jusqu'à la fin, et ne peut se permettre qu'alors un repos véritable. Aussi la période, même pour cette raison, ne peut-elle dépasser une certaine durée et un certain degré de complication.

Mêmes difficultés pour définir au point de vue du sens le rôle respectif de la protase et de l'apodose, qui, nous l'avons vu pour *Socrate est mortel*, restent les mêmes, quels que soient le contenu et la disposition logique ou syntactique de la pensée. Il faut répéter ici que cette division ne répond pas nécessairement à celle du sujet et du prédicat. Tout ce qu'on peut dire, c'est que l'apodose aime à renfermer la dernière proposition, lorsqu'il y en a plusieurs et que l'équilibre de la période s'y prête. D'autre part, s'il n'y a qu'une proposition, l'apodose en renferme un élément syntactique parfois de faible importance, mais que du moins l'on peut assez nettement détacher.

---

(1) La période interrogative a une cadence suspensive, ce qui semble montrer que dans la période énonciative il y a d'abord comme une interrogation implicite: *Socrate est mortel* équivaut à: peu près à: *Vous savez bien, Socrate? Eh bien, il est mortel.*

(2) L'usage courant veut qu'il n'y ait période que là où il y a un ensemble de phrases ou de membres. Mais outre que cette conception est arbitraire (à partir de combien de divisions dira-t'on qu'il y a période?) il nous paraît logique de donner, comme fait l'italien, un nom unique à une espèce unique et très nettement définie.

Rythme. — Le rythme général d'une période, et surtout la conformité de ce rythme à notre première loi, sont naturellement plus marqués ou plus manifestes quand cette période se réduit à un membre ou deux, et particulièrement, nous l'avons dit, lorsque l'apodose répète en quelque façon la protase. Ainsi dans le vers cité :

Il marcha trente jours,
il marcha trente nuits

tel que je l'ai déclamé la protase me paraît avoir eu un tempo de 25 cs., l'apodose de 28. Je regrette de ne l'avoir pas solfié.

J'ai en revanche solfié divers alexandrins schématiques, c'est-à-dire sans modèle déterminé, mais avec la mélodie et le rythme qu'ils auraient s'ils représentaient des périodes énonciatives. Une telle expérience est suspecte : là où il n'y a pas de contenu intellectuel, rythme et mélodie sont nécessairement arbitraires, et varient avec les sujets et les circonstances. Elle peut servir du moins à indiquer les lignes générales du rythme de la période, et les résultats en concordent en effet avec l'allure normale de certains vers isolés que j'ai recueillis, comme le premier qu'on lira dans la IIIe Partie de ceux que m'a déclamés M. Bonnard.

Voici le détail de deux alexandrins schématiques de forme 6 + 6, tous deux solfiés, mais le premier en ânonnant, le second en déclamant.

A	15	12	16	18	17	*32*	16	13	14	13	17	*21*
B	19	16	17	16	19	*71*	17	19	20	17	17	*51*

Dans B le premier accent emphatique est plus long que le second. Mais celui-ci peut avoir été en partie mangé par la pause (1). Sauf cette réserve, dans l'alexandrin romantique à trois pieds égaux et à cadence suspensive sur la 8e syllabe, le degré des accents a été (1 marquant le plus élevé), pour la durée 3, 1, 2, et pour l'énergie 2, 1, 3. Dans l'alexandrin classique « quaternaire» il a été pour la durée 4, 1, 3, 2, et pour l'énergie 2, 1, 3, 4. Cette courbe est celle des myogrammes (2).

Dans les périodes à plusieurs membres ces nuances sont difficiles à retrouver. Du moins normalement l'apodose est-elle plus lente, plus basse et plus faible que la protase. Ainsi dans la période de Bossuet : *Celui qui règne...* on verra dans la IIIe Partie que j'ai

(1) J'aurais dû, pour pouvoir juger du dernier accent, faire ces vers féminins.

(2) Il y a une légère variante dans des vers italiens isolés de MM. Bertacchi et Buzzi. Ce rythme paraît y avoir été pour la durée 3, 1, 4, 2. Mais le chassé-croisé du 3e et du 4e degré paraît dû à une circonstance accidentelle, la présence d'un groupe de consonnes dans la première accentuée.

fait le tempo de la protase de 17 cs. (sauf dans un membre, peut-être expressif, où il est de 22) et celui de l'apodose de 22. J'ai même un cas très caractéristique et très net de ritardando, peut-être expressif, il est vrai. C'est dans la période de Chateaubriand :

Légers vaisseaux de l'Ausonie,
fendez la mer calme et brillante !

Le tempo des brèves dans la protase est de 23 ; dans l'apodose il commence à 26 et finit à 30.

Le début et surtout la fin des périodes, loin d'être négligés comme ceux des membres ordinaires, passaient dans l'antiquité pour devoir être l'objet de soins particuliers. Il en est un peu de même en français. Nous parlerons en son temps de la clausule. Il suffit d'observer ici que les fins masculines, comme en musique, sont plus conclusives que les féminines. Pour ma part j'ai beaucoup de peine, dans la prose soignée, à ne pas donner une fin masculine aux grandes périodes, ou du moins, s'il s'agit de genres tempérés, aux paragraphes.

C'est aussi à propos du syllabisme que nous traiterons de l'équilibre des membres. Tenons-nous en ici à leur nombre. Puisque la période est toujours composée de deux parties, on pourait dire, semble-t-il, que normalement elle comprend deux membres. Elle en comprend quatre si elle se partage en deux phrases. En fait les périodes me paraissent avoir de un à huit membres. Ce chiffre n'est guère dépassé que lorsqu'il y a des énumérations qui, exprimant les mêmes rapports logiques sous la même forme mélodique (sauf le dernier terme), ne fatiguent pas l'attention. Il y a une sorte de période carrée de 4 ou de 8 membres, qui contiendra environ 16 groupes rythmiques. On en voit dès à présent l'analogie avec la mélodie carrée de 16 mesures, ou le quatrain d'alexandrins « quaternaires ». La grande différence vient de ce que dans la prose le nombre des membres et des groupes n'est qu'approximatif, comme celui des syllabes.

Je n'ai pas trouvé d'apodose qui renfermât plus de trois membres. Cela s'explique sans doute par la nécessité de ne pas dépasser le nombre de trois finales suspensives, de moins en moins aiguës, la première et la plus aiguë étant celle qui termine la protase, les deux autres celles qui dans l'apodose précèdent la clausule. Quant à la clausule, c'est pour une raison de cet ordre qu'elle ne peut être très longue : la voix y descend d'un niveau qui est déjà très bas, et ne saurait y descendre très longtemps. Elle ne saurait être non plus trop courte, à moins qu'on n'y cherche un effet de brusquerie.

V. — LES DIVISIONS SUPÉRIEURES.

Rythme, répétition et correspondance. — Le rythme propre des divisions inférieures à la période est discontinu. Les divisions supérieures souvent n'ont de rythme que si l'on étend le sens de ce mot jusqu'à marquer des rapports d'ordre et de proportion introduits dans leurs qualités phonétiques. Souvent en effet il ne s'agit plus tant de rythme et de mélodie que de ces grands effets dans le tempo, la hauteur et l'énergie absolues, ou dans la marche générale de ces trois caractères, qui déjà sont marqués dans la longue période déclamée, et qui méritent plutôt le nom de correspondances et de répétitions.

On peut cependant relever encore quelques caractères du rythme proprement dit dans la division immédiatement supérieure à la période, à savoir le paragraphe. La pause finale en est d'une longueur particulière, et peut dans certains cas comprendre plus d'une inspiration. On peut même reconnaître une certaine unité ou cohésion phonétique entre les périodes qui composent le paragraphe. Ce caractère est marqué par exemple dans le paragraphe du *Panégyrique de St. Paul* que nous avons cité. Il répond sans doute à une plus grande rigueur dans le raisonnement, ou à une plus grande suite et continuité dans le sentiment. Un cas un peu différent est celui du paragraphe qui comprend une suite de petites périodes liées entre elles par l'uniformité du rythme, de la cadence ou du ton. Mais ceci se rencontre davantage dans le genre tempéré, par exemple chez Voltaire ou chez A. France.

La division la plus haute et la plus pleine pour la diction, c'est l'œuvre qui peut être dite dans l'espace d'une séance: à cet égard comme à tant d'autres il n'est pas d'œuvre d'art plus homogène et plus riche que la tragédie. Chaque genre au reste a ses lois. Il convient par exemple que le poème lyrique, tout comme un morceau de musique, pose tout de suite son thème et impose une émotion déterminée. Le ton élégiaque du *Lac* est déjà tout entier dans le premier mot: *Ainsi*... De même Pindare aimait à commencer ses odes triomphales par « une façade qui brille au loin ». En revanche Racine a eu raison d'établir contre Corneille que le début d'une tragédie ne devait pas être éclatant ou violent, mais que l'émotion suscitée, qu'il nomme quelque part la tristesse majestueuse, y devait être relativement faible, pour pouvoir aller ensuite en croissant.

Ce qu'on peut appeler le rythme dans une œuvre d'aussi longue

haleine et même dans les divisions: actes, scènes etc.. qui la composent, ne pourra guère ressortir que d'effets de développement, de répétition et d'opposition très tranchés, comme il convient aux grandes masses sur quoi l'on opère. Ces choses sont connues des comédiens qui ne laissent pas d'étudier par exemple ce qu'ils appellent « le mouvement » d'une scène. Si c'en était ici le lieu je montrerais que toutes les grandes scènes de Corneille sont ainsi construites: exposition, attaque, riposte, conclusion. Or à ces quatre moments répondent des changements phonétiques, sans compter les subdivisions qui rappellent de loin les ensembles lyriques d'Eschyle. L'ordre suivi par Racine est sans doute plus subtil et plus dramatique. C'est peut-être que cet écrivain respecte davantage, comme dans les scènes de l'aveu de Phèdre ou de sa jalousie, le développement naturel de la passion qu'il fait parler. Mais, pour en juger, qui connaît ce développement? Je verrais pour ma part beaucoup plus d'idéalisme et d'uniformité dans la forme au moins de cette tragédie. Ainsi j'ai tâché de démontrer dans un cours que j'y ai consacré que toutes les parties de quantité: pièce, acte, tirade, et même dans chacune d'elles, le développement de certaines parties de qualité: sentiments, passions, caractères, y suivait une courbe uniforme, mais d'ailleurs toute différente de celle des myogrammes, à savoir un long crescendo suivi d'un assez brusque descrescendo. C'est sans doute, comme je l'ai déjà indiqué, que l'art, et surtout l'art dramatique, pour prolonger l'attente anxieuse du dénouement, corrige à dessein la nature [1].

Exemple. — Nous ne pouvons nous étendre sur ce sujet, crainte de sortir de notre plan. J'achèverai en montrant comment me paraît composée, au point de vue phonétique, l'ode célèbre *Napoléon II*. J'en avais aussi fait l'analyse à mes élèves, et je l'avais rapprochée de la musique avant de constater que MM. Berr et Delbost, dans leur volume des *Trois dictions*, avaient eu la même idée. Mais nos conceptions sont assez différentes. Ces Messieurs comparent l'ode de V. Hugo à la *Sonate pathétique* de Beethoven, dont la composition est d'ailleurs identique à celle d'une foule d'autres sonates. J'y reconnaîtrais pour ma part en gros la composition tripartite de la sonate classique (sans menuet ni scherzo),

---

[1] Dans le domaine de la comédie rappelons les crescendos quasi lyriques et souvent bouffons de Molière, que les traités de déclamation ont souvent signalés, et qui peuvent être comparés à ceux de Rossini.

mais renversée comme il convient à un sujet de deuil: un *allegro* entre deux *andantes,* le dernier beaucoup plus long que le premier, et avec une queue en *adagio.* Ou plutôt encore, puisqu'il s'agit d'un morceau unique, j'y verrais un de ces *adagios* comme il y en a tant [1], dont la partie centrale, très forte, et à temps premier très subdivisé, donne l'idée d'un mouvement beaucoup plus rapide. Ne pourrait-on pas en effet considérer l'ample et double strophe très rapide du second paragraphe comme une grande mesure subdivisée? La triade A B A est d'ailleurs une forme très fréquente dans les arts rythmiques. C'est par exemple celle du lied, non pour le mouvement, il est vrai, mais pour le contenu même de la mélodie: le thème (A) y est répété après le divertissement (B). Quand l'ordre A B A est celui des variations du tempo et de l'énergie, nous nous rapprochons davantage du concept de rythme. Que si enfin le premier A représente un crescendo, et le second un decrescendo, c'est que l'émotion et le mouvement général du morceau obéissent eux-mêmes à la loi du rythme continu.

Dans l'ode étudiée, à cette composition phonétique en répondent tant bien que mal deux autres. D'une part l'effusion lyrique y alterne à deux reprises avec une sorte de récit, qui d'ailleurs est déjà lyrique par lui-même. D'autre part, quant aux systèmes de strophes, le poème a été divisé par l'auteur en six fragments numérotés, qui font comme autant de paragraphes, caractérisés phonétiquement comme tels. Voici comment je conçois les détails et les rapports de ces divisions multiples: paragraphe ou système de strophes, caractère du contenu, mouvement (j'en distinguerai quatre avec l'adagio final), nuances de l'énergie et du tempo.

I	Récit	1er m.t *Andante, m.-f., cresc.*
II	Effusion	2e — *Allegro agitato, f. accel. cresc.*
III	Récit	3e — *Andante, m.-f. cresc.*
IV	—	3 parties très nettes formant *cres.-decresc.*, la première de 4 strophes, la seconde de 3, la troisième de 2.
V	Méditation	4e — *Adagio, p.*
VI	—	— — La première strophe un peu plus fort, les deux dernières *decresc.*, de sorte que le 4e mouvement, comme le IVe paragraphe, est construit en « soufflet ».

---

[1] La durée elle-même du morceau est à peu près celle d'un *adagio* de sonate: 10 minutes environ.

Le sens, dans les deux dernières strophes du morceau, impose un decrescendo très remarquable, qu'accusent encore le choix des rythmes, et surtout celui des rimes et des assonances. Ainsi le poème est à peu près construit comme une grande période. Que si l'on considère, comme nous avons dit, le IIe paragraphe comme subdivisé, et surtout si on le termine, comme il convient, par une très longue pause très chargée d'émotion, nous retrouvons dans cette œuvre, non seulement pour l'énergie, mais même pour le tempo, la courbe des myogrammes. Ici donc l'on peut encore parler avec propriété de rythme. Il s'agit en effet du développement d'un rythme continu dans une vaste série close de mouvements.

LIVRE II: NOMBRE ET MÈTRE

CHAPITRE Ier

LE SYLLABISME.

L'agencement numérique. — La considération du nombre veut être distinguée, au point de vue logique et psychologique, de celle de l'énergie et de la durée, qui forment plus proprement le rythme. C'est au point que nous aurions pu l'exclure de notre définition du rythme, et l'écarter de cet ouvrage. Si nous y avons fait une place, c'est que d'une part la durée des éléments dont se compose une série rythmique, et leur poids, c'est-à-dire la somme de l'énergie dépensée, dépendent avant tout du nombre de ces éléments. D'autre part et surtout le nombre joue dans le langage un rôle éminent, au point de vue psychologique aussi bien qu'esthétique. Le nombre des éléments, qui sont ici des syllabes, est plus important pour la perception que leur durée, qu'il tend à faire paraître constante, et il y est étroitement lié à leur accentuation, dont le rôle principal est de former des groupes numériques. Quant à l'art, dans la musique tant vocale qu'instrumentale, le nombre des éléments (ce sont cette fois les notes) est aussi très net, mais il importe moins que leur durée; et dans les systèmes de rythmique conventionnels qui ne reposent point sur ce nombre, en particulier dans les métriques, ce nombre est très souvent indifférent. Au contraire dans le langage, considéré en dehors de la musique et des conventions, l'équilibre des séries et la recherche de cet équilibre ont une importance esthétique plus grande que leur rythme continu, qui découle naturellement du sens, tant pour l'auteur que pour le

diseur. D'autre part la composition syllabique des groupes est le fondement du rythme discontinu. Il n'est pas jusqu'au mètre variable qui ne repose en grande partie sur le nombre, surtout quand toutes les brèves y ont la valeur d'un temps premier. Ainsi le syllabisme, c'est-à-dire l'agencement numérique des syllabes, est le facteur principal de l'« harmonie » du discours. Il y peut être d'ailleurs plus ou moins rigoureux. L'équilibre syllabique de la prose comporte, nous le verrons, une assez grande approximation. L'isosyllabie peut être très exactement respectée dans les vers. Mais on peut dire, nous l'avons vu, qu'avec des degrés divers dans la rigueur, elle est un peu le principe de toutes les versifications non métriques.

La déclamation n'échappe point à cette règle. Sans doute l'énergie, la durée, les effets expressifs, plus apparents, y auront souvent plus de prise sur l'âme de l'auditeur. Mais l'armature, ce sont ici encore des rapports numériques. La preuve que l'harmonie d'un texte déclamé tient surtout à son syllabisme, c'est qu'elle subsiste dans une très grande mesure à travers mille variantes du rythme et du tempo, et même dans la lecture rapide, où les différences d'énergie et de durée sont beaucoup plus faibles. C'est en partie parce que le syllabisme est l'essentiel de l'harmonie, que la lecture *in petto,* qui n'est certes pas le meilleur moyen d'étudier cette harmonie, est néanmoins à peu près suffisante pour nous donner une idée intuitive des qualités d'un texte à cet égard. Et c'est parce que le syllabisme est à peu près le même pour tous les sujets que l'harmonie d'un texte de prose ou de vers est jugée à peu près de même par tant de gens qui le déclameraient de façon différente, ou qui ne savent pas le déclamer, comme il arrive souvent de son auteur même. C'est pour la même raison que nous avons cru devoir séparer (sauf au chapitre des Pauses) l'étude du syllabisme de celle du rythme proprement dit, encore que les deux choses, surtout du point de vue objectif, soient très étroitement liées, et ne se distinguent que par abstraction. Au demeurant nous n'avons pas pu omettre cette étude, bien qu'elle ait été très souvent faite au moins dans les vers. D'abord il y avait aussi la prose. Ensuite dans la déclamation le syllabisme, qui d'ailleurs y acquiert une netteté particulière, y dépend du rythme qui est propre à cette diction. Enfin, même en dehors de l'aspect particulier qu'il revêt alors, plusieurs autres ont été négligés.

Il faut d'ailleurs distinguer la façon dont il se présente en général et les conventions dont il est l'objet dans les vers. Ce sera la la matière de deux chapitres distincts.

I. — LA SYLLABE.

Numération des syllabes. — Le premier problème qui se pose est d'ordre psychologique, et partant difficile à résoudre. Comment se fait la numération des syllabes? Nous avons dit que, d'après M. Bolton, l'esprit peut percevoir au maximum un groupe de 8 impressions sonores sans le diviser. Mais les conditions de l'expérience étaient peut-être particulièrement favorables.

Sur la façon dont nous comptons les syllabes, j'ai pour ma part institué l'expérience suivante. Je prononçais en moi-même des textes de prose de tempo variable, membre par membre, et je les tambourinais en même temps sur une table avec le médius, frappant un coup par syllabe, plus fort si la syllabe était accentuée. Un sujet écoutait, et pour s'empêcher de compter intérieurement, il prononçait en lui-même sur chaque coup la syllabe *ta*. Après chaque membre, on s'arrêtait, et mon sujet cherchait à m'indiquer, d'après son souvenir, le nombre de coups qu'il avait entendus dans chacun des groupes que terminait un accent. Le groupe maximum qu'il pouvait évaluer sans division a été 4 pour un tempo lent, 5 pour un tempo rapide. J'ai interverti ensuite les rôles, et le résultat fut identique [1].

Ce résultat est conforme aux habitudes de la déclamation et des vers, où la plupart des groupes comptent de 3 à 5 syllabes, et peut-être un de ces faits explique-t-il l'autre. Il est vrai qu'il paraît en contradiction avec d'autres données. Nous percevons des groupes de notes plus considérables en musique. Le plus grand vers des langues romanes non divisé par un accent obligé est de 7 syllabes. Et nous trouverons des groupes de 8 syllabes dans la déclamation, ce qui est le chiffre de M. Bolton. Mais dans la musique le fractionnement mathématique de la durée facilite, à qui en a l'habitude, une sorte de calcul inconscient. Quant aux vers ceux qui précisément comptent plus de 5 syllabes ont des accents intérieurs, du moins facultatifs. D'ailleurs la perception des vers est favorisée par l'habitude qu'on a de chacun et surtout par leur répétition.

---

[1] Si l'on trace avec un crayon sur du papier des points en ligne droite et équidistants, pour une longueur totale variant à peu près d'un demi-centimètre à deux centimètres, le groupe maximum que l'on évalue sans division m'a paru être aussi de cinq. Cela tient-il à ce que notre main a cinq doigts?

Et pourtant combien sont capables de reconnaître d'emblée un vers de 6, 7 ou 8 syllabes, même avec un accent intérieur ? Si les vers se répètent, on s'aperçoit seulement de la répétition, comme beaucoup de gens écoutant de la musique y reconnaissent l'existence d'un mètre sans savoir dire lequel. Que s'ils se trouvent dans un poème en vers libres, il est encore plus malaisé de les reconnaître. Enfin dans la prose nous n'évaluons guère le syllabisme que d'une façon approchée et sans doute grâce à l'habitude, au souvenir et à la comparaison des vers.

Je n'ai pas fait d'expérience sur l'intuition numérique des groupes divisés et subdivisés. Je rappelle que, d'après M. Wundt, l'esprit pourrait embrasser, en y mettant une hiérarchie, jusqu'à 40 impressions sonores. Pour le discours il est problable que nous avons, tant en prose qu'en vers, moins de peine à reconnaître ces groupements que nos vers nous ont rendus plus familiers : à savoir tous les couples dont le total est 6 ou 8, en particulier 3 + 5 et 5 + 3 ; et tous les ensembles de 3 ou 4 groupes qui forment un décasyllabe ou un alexandrin. Il faut ajouter que la répétition, soit de deux groupes voisins, soit de deux ensembles de groupes, facilite singulièrement cette perception.

La syllabe vulgaire. — Mais quelles sont ces syllabes que l'on compte ? Tout le monde saura répondre en donnant des exemples comme *Ce - lui - qui - rè - gne*. Bien peu sauront donner une définition. C' est pourquoi nous avons qualifié cette syllabe de « vulgaire ». Elle renferme toujours une voyelle, au moins dans le français soutenu, car dans d'autres langues et dans le français négligé la voyelle peut être remplacée par une consonne syllabante. Elle commence par cette voyelle, par une consonne, ou encore par un de ces groupes de consonnes par quoi peut aussi commencer un mot. Elle se termine soit encore par cette voyelle, soit par une consonne ou un groupe de consonnes aptes à finir un mot. Elle est ainsi à peu près comprise entre deux occlusions et deux minima d'énergie sonore. Je dis à peu près, car si nous voulons indiquer les syllabes dont se composent *apa*, nous détacherons par une petite pause *a* de *pa*, et nous compterons l' implosion du *p* dans la seconde syllabe. La vérité est que la syllabe vulgaire n'a pas une existence physiologique et rythmique définie. L'existence en est toute psychologique et pratique. Cette syllabe est créée artificiellement pour pouvoir être aisément prononcée à part, détachée des voisines par une petite pause, et comptée. C'est pourquoi les illettrés, qui se trompent dans la séparation des mots, savent sépa-

rer ces syllabes. Certains aphasiques les peuvent isoler. Et tous, lettrés ou illettrés, sont d'accord sur le nombre qu'en contient un texte donné, sauf une difficulté que nous dirons [1].

Cette difficulté, pour le français, ne provient pas du fait que la syllabe vulgaire contiendrait parfois plus d'une voyelle. D'une part on sait qu'il n'y a de diphtongues véritables que décroissantes, et que le français n'en connaît pas. C'est à peine s'il possède, dans la prononciation parisienne de *ail, eil,* ce qu'on peut appeler une semi-diphtongue, parce qu'elle se termine par une semi-voyelle [2]. D'autre part, dans un groupe croissant, quand on transforme une semi-voyelle en voyelle, on forme une nouvelle syllabe. C'est le phénomène de la diérèse. Le principe de la numération y reste le même, mais il y a ici, dans leur émission même, un effort qui accroît le nombre des syllabes. Cet effort sera parfois très léger. Dans des mots comme *Abraham* ou *Aaron,* la diérèse est à peine marquée par une légère nuance de la durée, de l'énergie, de l'intonation ou du timbre, à quoi non seulement l'enregistreur, mais l'oreille même serait sans doute insensible, si elle n'était pas avertie par le souvenir de la graphie. Ici plus que jamais on ne sépare guère les syllabes qu'en les isolant.

L'amüissement de l'*e*. — La seule difficulté dans la numération des syllabes est créée par l'*e* qui s'amüit, qu'il se trouve à la fin ou à l'intérieur d'un mot. Je serai très bref sur cette question si controversée, pour ne pas y être très long.

La question ne se pose pas pour moi. Quand je déclame, je prononce très exactement et très nettement tous les *e* dits muets qui ne sont pas élidés, sauf, en prose, ceux qui suivent une voyelle. Je dis: *qui se glorifi(e) de faire la loi.* Mais à la fin du vers de *Phèdre:*

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée

je tiens, comme Legouvé, à faire entendre l'*e* féminin.

En dehors de moi, tous mes sujets conservent dans la déclamation leurs habitudes à cet égard. Tous escamotent des *e* muets, avec des différences individuelles quant à l'extension et à la netteté du phénomène. Parfois cet *e* ne garde plus que trois ou quatre vibrations. D'autres fois, quoique disparu, il laisse des traces sur la

---

[1] Tout ceci, et le nom même de syllabe vulgaire, ne convient pas aux vers italiens, où l'on fait cette convention que la syllabe peut contenir plusieurs voyelles de suite, pourvu qu'il n' y en ait pas plus d'une accentuée.

[2] Ma prononciation possède l'*l* mouillée.

voyelle précédente, qu'il prolonge ou dont il change la marche, comme nous avons dit. Ailleurs enfin il tend à rendre syllabante la liquide qui le précède. La question est pour nous de savoir dans quels cas il y a lieu de distinguer deux syllabes, ou de n'en compter qu'une, tant pour le syllabisme que pour le mètre. Commençons par observer à ce propos que pour la plupart des auditeurs le phénomène est insensible, soit que les restes ou les traces de l'*e*, aidés du souvenir de la graphie, suffisent à leur donner le sentiment de la syllabe, soit plutôt que, peu sensibles au syllabisme, ils traitent les vers comme la prose, comme certains vers populaires, ou comme les vers germaniques, où le syllabisme n'est pas rigoureux, soit encore par le concours de ces deux raisons. Si la syllabe est perçue, il semble qu'il fallût compter l'*e*, même là où il est devenu réellement muet, comme formant syllabe, et attribuer parfois la valeur d'un temps premier à un élément qui n'a aucune existence réelle. Cette conséquence paradoxale ne serait pas pour m'effrayer. Mais je me refuse à dissimuler ou absoudre une faute, même involontaire et inconsciente. Je ne compterai pas comme formant syllabes les *e* qui sont disparus ou en voie de disparition, et que le phonographe et l'enregistreur me donnent comme trop brefs ou incertains. C'est que, d'une part, l'amüissement de l'*e* dans les vers ou dans la prose artistique ne m'échappe guère, quand je les écoute je ne dis pas en phonéticien, mais même pour mon plaisir, et qu'en particulier la vérification du syllabisme des vers se fait chez moi d'une façon que l'habitude a rendue instinctive et sûre. D'autre part je suis persuadé qu'on peut et qu'on doit conserver un syllabisme rigoureux dans les vers, et prononcer l'*e* dans le langage soutenu. Je sais que je retourne ainsi à l'usage du XVIIe siècle, mais notre système de versification et de déclamation date précisement de ce temps-là, et ne pas en observer les lois, c'est risquer d'en ruiner les chefs-d'œuvre [1].

II. — LE GROUPE SYLLABIQUE.

Nature. — Le groupe syllabique coïncide avec le groupe rythmique, sauf lorsque celui-ci se termine par un *e* féminin, même élidé. Alors que cet *e* se rattache, comme nous l'avons vu, au

---

[1] Ajouterai-je que, bien que la prohibition de l'hiatus me paraisse moins importante et parfois peu justifiée, je fais aussi toutes les liaisons exigées par cette règle ?

groupe rythmique précédent, il fait partie du groupe syllabique suivant, ou, bien, surtout à la fin d'un membre, il forme une syllabe excédente. A cet égard nos habitudes, qui proviennent des vers, sont justifiées par la nature des choses. La césure lyrique du moyen-âge (1), qui faisait entrer une syllabe féminine dans le compte des vers, est une bizarrerie expliquée sans doute, mais non excusée par la musique.

Mais le groupe syllabique diffère surtout du groupe rythmique par sa nature, qui est, comme celle de la syllabe vulgaire, toute psychologique. On fait abstraction pour le percevoir de toutes les qualités physiques du groupe, on se borne à en compter d'une façon plus ou moins sourde les éléments. L'accent lui-même ne sert plus ici qu'à diviser la série en tranches pour permettre cette numération. Une série de groupes syllabiques équivaut exactement à une série de chiffres 1,*2* — 1,2,3,*4* — 1,2,*3*, etc. où l'on accentuerait tout naturellement le dernier chiffre de chaque groupe, et où cet accent pourrait être indifféremment fort ou faible, long ou bref, ou remplacé par une cadence ou une pause. Au besoin accent et pause pourraient être subjectifs, comme dans l'illusion du rythme. En fait quand on distingue de tels groupes, par exemple dans les vers isosyllabiques, l'accent qui termine le groupe est quelquefois subjectif, et la pause qui le limite l'est très souvent. Au reste ce sont là, pour ainsi dire, les conditions générales et idéales du groupe syllabique. Dans la réalité, comme nous l'avons dit, syllabisme et rythme sont inséparables, et malgré ce que nous observions en principe du degré indifférent de l'accent, il ne faut rien moins, dans la déclamation, qu'un accent emphatique pour déterminer un groupe syllabique. Ainsi l'hémistiche *arrêter les complots,* malgré l'accent du mot sur *arrêter*, ne forme qu'un groupe, tant rythmique que syllabique.

La coïncidence étant presque parfaite entre les deux groupes, nous n'avons pas à revenir sur ce que nous avons dit du sens et du rythme à propos du groupe rythmique. Mais c'est ici qu'il convient de parler de leur syllabisme à tous deux.

Variétés. — La considération du syllabisme, surtout pour le langage artistique, a plus de part que celle du sens dans la détermination des groupes. On en a vu la preuve la plus éclatante dans le fait qu'un mot vide peut recevoir l'accent emphatique, si l'oreille

(1) Ex.: La roïne n'a pas fait que cortoise.

le demande. C'est elle aussi qui l'emporte le plus souvent pour la liaison ou la division dans les cas douteux.

Deux points ici sont également importants à considérer: la longueur des groupes, et la loi de leur succession ([1]).

Le groupe normal et moyen de la déclamation est composé de 3, 4 ou 5 syllabes. Ceci peut tenir en partie à la constitution de la langue, où les mots d'origine populaire sont normalement de 1, 2, et 3 syllabes, et où chaque mot plein est précédé assez souvent d'un ou plusieurs mots vides formant aussi de 1 à 3 syllabes. Si l'on prenait, par exemple, deux syllabes de proclitiques pour moyenne, et qu'on les ajoutât aux 1, 2, 3 syllabes de mots accentués, cela formerait précisément des groupes de 3, 4, 5 syllabes. Mais ce calcul ne tient pas compte des suites fréquentes de deux mots pleins, comme le substantif et l'épithète, qui tendent à augmenter l'ampleur des groupes. La vérité est que les habitudes de la déclamation doivent être dans une certaine mesure indépendantes de celles de la diction commune, et se ressentir davantage des règles de la versification. Or on voit que celle-ci multiplie les accents, dans toutes les langues, pour marquer le rythme, et que, dans la nôtre, depuis le milieu du XVIIe siècle, les groupes les plus fréquents en vers, sauf l'exception de l'alexandrin binaire, sont précisément de 3, 4 et 5 syllabes. Il faut faire d'ailleurs deux remarques à ce sujet. D'une part dans la versification et la déclamation des langues que je connais, les groupes sont moins longs et surtout moins amples, car le tempo est moins lent. D'autre part, même chez nous, où le vers admet pourtant des groupes très vastes, en fait les accents emphatiques y ont généralement une fréquence plus grande que dans la prose, surtout didactique. Le vers est plus rempli de mots denses et courts, et le diseur a encore une tendance à les enrichir d'accents, pour accentuer le caractère exceptionnel et conventionnel de ce langage, et pour éviter la monotonie: ainsi l'alexandrin ternaire ou quaternaire est nécessairement plus varié que le binaire.

Les groupes plus considérables, c'est-à-dire ceux de 6, 7 et 8 syllabes, sont plus rares et paraissent trop longs. Ils cessent, en effet, comme nous l'avons dit, d'être dénombrables, sauf en cas de convention ou de répétition. De plus, surtout hors de ces cas, ou

([1]) L'étude de l'effet psychologique de l'un et de l'autre se fera plus utilement au chapitre qui traite des vers.

si l'on ne compte pas les syllabes, ils donnent au rythme l'allure « flasque et énervée » que Ronsard reprochait à l'alexandrin, qui de son temps était toujours binaire.

Les groupes plus courts, c'est-à-dire monosyllabes ou dissyllabes, présentent parfois des inconvénients pour le rythme proprement dit, sauf au début des membres, où l'exclamation monosyllabique et les dissyllabes de toute sorte sont très plaisants. A l'intérieur, ce n'est pas que la rencontre de deux accents successifs soit toujours choquante. La marche de l'énergie dans chacun d'eux, par plusieurs dispositions différentes, peut rendre le passage très aisé. Les heurts d'accents sont plus désagréables quand l'un de ces accents au moins n'est qu'un faible accent du mot. Et c'est là, avec l'amas des proclitiques, la raison qui rend difficile d'écrire une suite harmonieuse de monosyllabes.

De même que le groupe monosyllabe (ou, pour parler plus correctement, le groupe réduit à un monosyllabe) peut ne pas choquer l'oreille, de même le groupe dissyllabe peut être désagréable, à cause de la lourdeur de l'ensemble, lorsqu'entre les deux accentuées il se glisse une forte préaccentuée, et plus encore par sa monotonie lorsqu'il est répété.

Nous avons touché par endroits à cette partie de la rythmique qui regarde les mots ([1]), et dont M. Havet, qui y a donné un soin particulier, a signalé l'intérêt dans un article de la *Revue de métrique* de 1894. Il faut ici ajouter qu'un groupe, s'il comprend de 1 à 8 syllabes, se compose pour l'ordinaire de 1 à 5 mots. Au reste ce que j'ai dit des groupes s'applique aussi aux mots: il y a lieu d'éviter à la fois ceux qui sont trop courts, les monosyllabes accentués, et ceux qui sont trop longs, surtout ceux qui dépassent 4 syllabes. Les *sesquipedalia verba* (si j'ose leur conserver cette appellation pour une langue où ils ne remplissent jamais plus d'un pied) ont le défaut de rendre trop rares dans le groupe les accents du mot qui le divisent et l'égaient, et d'en développer souvent d'adventices, sans compter qu'ils sont moins denses que les autres, et mal faits, car ils sont d'origine « savante ». Mais ces observations regardent plutôt l'accent du mot que l'accent emphatique. Il en est de même des règles qui déterminent, depuis le commencement du

---

([1]) Il faudrait observer là-dessus que certaines locutions, comme les verbes à un temps composé, et une foule d'autres, forment un groupe de mots indissoluble à l'écrivain; mais si plus d'un des mots de la locution porte l'accent du mot, la remarque qui va suivre sur les mots trop longs n'a plus d'application.

XVIIe siècle, la place respective du substantif et de l'épithète, selon leur longueur à tous deux.

Répétition. — La diversité naturelle du syllabisme des mots et des tours a pour conséquence la succession de groupes variés dans toutes les langues, et la nôtre ne l'évite même pas dans les vers. Le rythme syllabique est variable dans la déclamation de la prose et des vers en français: c'est là d'ailleurs ce qui fait que le mètre l'est aussi. Cette variété, dans le membre, n'est soumise qu'à des lois d'équilibre, dont les deux principales me paraissent celles-ci: 1) Il ne faut point trop d'inégalité entre deux groupes successifs. 2) Du moins, si les deux groupes sont très inégaux, il vaut mieux que le premier soit le plus bref: un membre 2 + 6 est plus agréable qu'un membre 6 + 2 (1).

Cependant la tendance au retour régulier de l'accent a des racines physiologiques profondes. Nous avons dit que les psychologues (M. Ebbinghaus, MM. Müller et Schuman) avaient observé un rythme alternant, ïambique ou trochaïque, dans des séries de syllabes vides de sens. L'alternance de l'accent hors de propos n'a pas échappé aux phonéticiens. Elle a servi de fondement à certaines versifications. Enfin la répétition déplacée de toute sorte de groupes syllabiques s'observe chez les illettrés, et même, à un degré moindre, chez les lettrés, quand ils sont très sensibles au rythme.

Un métricien Allemand a prétendu édifier sur la base de l'alternance ïambique le système de notre versification, je ne dis pas celle du haut moyen-âge, mais d'aujourd'hui même (2), et il a consacré tout un gros volume à soutenir cette thèse. M. Saran assure qu'on perçoit très bien son rythme dans la déclamation correcte et emphatique, et son oreille a eu la complaisance de l'entendre au

(1) Il me semble qu'il y a violation de la première loi dans la phrase élégiaque d'*Atala*: « H*o*mme, tu n'*es* qu'un s*on*ge rap*i*de, un r*ê*ve doulour*eux*; tu n'ex*i*stes que par le malh*eur*... ». Pour ma part, comme tous les groupes précédents sont courts, je suis entraîné à mettre un accent syllabique et même emphatique sur *par*. Mais peut-être ai-je tort d'accentuer *es* ou *songe*. En revanche il y a faute contre le sens dans ce membre extrait d'un passage des *Martyrs* (le chant de Cymodocée en prison), où Chateaubriand avoue d'ailleurs qu'il s'est beaucoup soucié de l'harmonie: « et nourrie au s*on* des instruments champ*ê*tres ». Il semble bien que l'auteur ait voulu, pour l'équilibre, un seul accent emphatique intérieur, et sur *son*, rattachant ainsi le mot au participe précédent, alors qu'il est plus étroitement lié par le sens aux mots suivants. L'adjonction d'une épithète (mais laquelle? et celle d'*instruments* ne suffit-elle pas?) permettrait de multiplier les accents intérieurs.

(2) SARAN, *Der Rhythmus des französischen Verses*. Halle 1904.

Théâtre-Français. Quoique mes tracés ne me le présentassent point, et qu'il fût, au demeurant, peu vraisemblable que notre versification reposât sur un caractère si peu manifeste, j'ai eu, moi, la complaisance d'aller au même théâtre vérifier cette assertion le soir du 1er août 1907. J'ai écouté ce soir-là huit actes de vers, une *Electre* de M. Poizat, d'après celle de Sophocle, et le *Tartuffe*. Dans *Electre* j'ai relevé : *ent*en*dez-v*ous et : *à l'*ass*ass*in ! Mais je ne suis pas sûr que dans les deux cas il n'y ait pas eu surtout renforcement de la première consonne. Dans le *Tartuffe* il m'a semblé percevoir un rythme ïambique pour ces trois vers, deux qui sont du rôle de Tartuffe :

La volonté du Ciel soit faite en toute chose....
Mais l'intérêt du prince est mon premier devoir...

et l'autre du rôle d'Oronte :

Voilà, je vous l'avoue, un abominable homme !

Le 24 octobre de la même année, je me suis fait répéter en tête-à-tête les deux premiers par M. Silvain, de la bouche de qui je les avais entendus au théâtre. Là ce n'est pas la première consonne, c'est bien la première voyelle de *volonté* et de *intérêt*, qui a été accentuée, et je ne crois pas qu'il s'agît d'un accent initial : c'est plutôt que, l'accent du mot tombant quatre ou cinq fois sur la syllabe paire, il y est appliqué, même par anticipation, toutes les six fois. Mais ces cas sont très rares et fortuits. D'ailleurs le même soir, au théâtre, j'ai perçu assez souvent un rythme trochaïque dans des vers commençant par un accent emphatique, ou encore dans un groupe comme *voulez-vous*. Un autre jour j'ai perçu des hémistiches divisés indûment, non plus en trois, mais en deux fragments, par un rythme anapestique. Ainsi, je l'ai dit, j'ai entendu très distinctement quatre accents dans ce vers :

Dans quels f*lo*ts de misère il est pr*é*cipit*é* !

De même, dans le dernier hémistiche du *Luthier de Crémone*, de M. Coppée :

Que gardes-tu ? — Ceci, qui me *con*solera.

M. Saran a été certainement victime de la suggestion. On devine ce qui s'est passé. L'auteur, d'une part, a l'habitude du rythme régulier et quasi alternant des vers allemands. D'autre part il se rappelle que l'ancien vers roman avait une alternance ïambique. Là-dessus il forge son système. Il vient le mettre à l'épreuve à la Comédie-Française. Comme notre accent est trop faible pour les

oreilles étrangères [1], et que d'ailleurs quelques cas lui sont favorables, il n'entend partout que ses ïambes. Rien de plus aisé, nous le savons, que l'illusion d'un rythme, et même, pour les profanes, que le déplacement illusoire de l'accent : c'est ainsi que mes sujets Anglais m'ont entendu mettre un accent très fort sur *majesté*... Je me suis laissé dire que la thèse de M. Saran avait rallié beaucoup de suffrages dans son pays.

Tout ce qu'il en faut retenir, c'est la tendance d'un léger rythme périodique, et particulièrement ïambique, à s'introduire dans tout groupe tant soit peu long, entre deux accents emphatiques, surtout par l'effet de la contagion, surtout s'il trouve quelque prétexte, ou du moins s'il n'est pas contrarié par l'accent du mot. Encore mes tracés ne me l'ont-ils pas toujours présenté dans ce cas, pas même dans mes alexandrins schématiques, ni dans des mots très longs. Le plus souvent je prononce l'hexasyllabe *Nabuchodonosor* avec les deux syllabes centrales relativement brèves et les autres longues, même s'il forme le premier hémistiche d'un alexandrin. Il n'en serait peut-être pas de même s'il terminait le vers, et si le premier hémistiche avait un rythme ïambique, comme dans ce cas :

Parut, splendide et fier, Nabuchodonosor !

Exemples. — Nous allons proposer des exemples pris dans des genres différents, en nous arrêtant surtout sur les premiers. On y verra qu'il faut une fois de plus peser toutes les considérations énoncées, et d'autres encore.

Je commencerai par la première période de l'oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre, encore que deux difficultés se présentent à ce propos. L'une tient au genre, étant assez difficile, dans une chambre exiguë et devant des banquettes, d'imiter la déclamation lente et pompeuse qu'imposent un grand auditoire et un grand vaisseau. L'autre est une incertitude relative à l'auteur, dont il faudrait étudier les habitudes de plus près que je n'ai fait. On aimerait savoir tout d'abord dans quelle mesure il se souciait du rythme, qui pouvait être, pour ce grand chrétien, un vain artifice de réthorique, et qu'il paraît du moins avoir assez négligé dans sa prose didactique. Ainsi, dans le premier paragraphe de l'oraison funèbre que j'ai dite, se trouve un membre de 9 syllabes (sans compter la féminine) : *et sous son autorité suprême*, qui, pour le sens, ne paraît pouvoir recevoir

---

[1] D'une façon générale les métriciens étrangers, M. Lubarsch, M. Kastner, se trompent singulièrement sur la place de notre accent.

d'autre accent intérieur qu'un léger accent du mot à la 7e syllabe, au mot *autorité*. Mais cela formerait un groupe syllabique très long. C'est pourquoi je crois devoir détacher *suprême*, en l'interprétant non plus comme une épithète, inséparable de son substantif, mais comme un attribut qui tient lieu d'une proposition relative, et oppose nettement à l'autorité des rois de la terre celle du roi des rois. Quelque répugnance que l'on ait à penser que Bossuet ait exprimé cette opposition non par des mots, mais par un effet de déclamation, il faut, je crois, s'y résoudre ici.

Mais tenons-nous en à l'étude de la première période. Je comprends ainsi le premier membre:

Celui qui r*è*gne dans les ci*eu*x

C'est un octosyllabe, et c'est la coupe classique du vers octosyllabe. Il semble qu'il ne dût pas y avoir de doute là-dessus et, pour ma part, je n'hésite jamais sur ce point en déclamant. Cependant MM. Mounet-Sully, Silvain et Truffier ont accentué aussi *Celui*, et même plus que *règne*, et M. Bonnard aussi, mais moins. Il y a donc là matière à analyse et à discussion. Nous avons été tous les cinq d'accord au moins pour introduire une pause après *cieux*, et il paraît, en effet, difficile de déclamer cette proposition et la suivante d'une seule haleine dans les conditions acoustiques dont j'ai parlé. Il semble aussi nécessaire d'introduire dans le membre ainsi constitué au moins un accent emphatique qui le relève, en dehors de l'accent final, qui est d'autant plus bref et léger qu'il tombe sur une voyelle sourde. Mais où placer cet accent intérieur? Le mot *Celui* paraît l'appeler à cause de sa signification, que j'oserai dire prégnante. Le mot *règne* le réclame pour la pensée générale, pour le rythme et pour le timbre. Que si l'on accentue les deux mots, le couple d'ïambes ainsi formé me paraît trop balancé, et surtout moins large que mon péon. Enfin la division 4 + 4 a le mérite, dans un passage dont la solennité porte à des formes lyriques, de former avec le membre suivant 5 + 5 une sorte de répétition rythmique et de correspondance mélodique:

et de qui rel*è*vent tous les emp*i*res.

Voilà donc un rythme large établi au début de la période et de tout le discours.

Le membre suivant offre encore le choix entre trois solutions. Je le comprends ainsi:

à qui s*eu*l appartient la glo*i*re

c'est-à-dire 3 + 5. Le sens et le rythme concourent à désigner pour l'accent le mot *seul* plutôt que le mot *appartient*. Mais

M. Silvain, dans une au moins des deux épreuves qu'il m'a données, a mis encore ici deux accents intérieurs, le second plus faible. Il me paraît que le mot *appartient*, surtout au singulier comme il est, n'a pas une importance logique ou psychologique assez grande pour qu'on morcelle ainsi le rythme.

On accentue naturellement les trois substantifs : *gloire*, *majesté*, *indépendance*, avec ou sans pauses intérieures.

L'apodose n'offre de difficulté qu'au premier membre. Je l'accentue ainsi :

est aussi le s*eu*l qui se glorif*ie* de faire la lo*i* aux ro*is*.

De mes sujets, seul M. Truffier (si j'ai bien lu un tracé, qui est très pénible à déchiffrer) paraît avoir introduit comme moi un accent emphatique, d'ailleurs faible, sur le mot *loi*. Pourtant on a ainsi l'avantage de créer trois groupes pentasyllabes, au lieu d'avoir un groupe long de 7 syllabes (il est vrai que tous mes sujets ont escamoté l'*e* de *faire*), et surtout de distinguer par la mélodie deux sons trop semblables pour le timbre : *loi* et *rois*.

La divergence est moindre en matière de vers, surtout classiques. Je possède, comme on le verra dans la Conclusion, le quatrain de Joad déclamé (une ou plusieurs fois) par plusieurs sujets et par moi-même. Les accents tombent toujours à peu près à la même place, et il n'y a de variation que pour leur nature et leurs degrés. Il en est à peu près de même pour une strophe du *Lac* de Lamartine, dite par M. Bouchor, par M. Silvain et par moi : *O temps, suspends ton vol...* Il n'y a guère ici que deux divergences sans grande importance, provoquées l'une et l'autre par un heurt d'accents : la première aux deux premiers mots, la seconde, dans le même vers, aux mots *vous, heures*. C'est un des cas qui peuvent être le plus abandonnés à l'initiative individuelle.

Finissons par un passage de caractère narrativ et de versification romantique. C'est le début de *La conscience* de V. Hugo. Je le comprends ainsi :

L*o*rsque, avec ses enf*an*ts vêtus de peaux de b*ê*tes,
Echevel*é*, liv*i*de au milieu des temp*ê*tes,
Ca*ï*n se fut enfu*i* de devant Jéhov*a*h,
Comme le soir tomb*ai*t, l'homme s*om*bre arriv*a*
Au bas d'une mont*a*gne, en une grande pl*ai*ne.
Sa f*e*mme fatigu*é*e, et ses f*i*ls hors d'hal*ei*ne
Lui d*i*rent : Couchons-nous sur la t*e*rre, et dorm*on*s.
Ca*ï*n, ne dormant p*a*s, songe*ai*t au pied des m*on*ts.
Ayant levé la t*ê*te, au fond des cieux fun*è*bres,

Il vit un *œil* tout grand ouvert dans les ténèbres,
Et qui le regardait dans l'*om*bre, fixem*ent*.
« Je suis trop près, dit-il avec un tremblem*ent*. »

On voit que les accents sont plus rares dans un tempo rapide, et dans un récit qui veut une déclamation à demi réaliste.

Je n'ai ici aucune hésitation (1).

Lorsque accentué pour détacher la longue incise circonstancielle qui suivra. *Enfants* parce qu'un groupe de 11 syllabes serait trop long, même dans l'épopée. *Vêtus* sans accent parce que le groupe de 6 syllabes, au contraire, y est normal. *Echevelé* et *livide*, expressifs et partant soulignés par l'accent. Je ne fais qu'un membre de la proposition principale : *l'homme sombre.... plaine. Arriva* accentué pour souligner la rime et marquer l'enjambement. *Grande* n'a pas d'accent parce que le tempo du vers est rapide et le débit calme : je reconnais cependant que le mot, tant pour le sens et l'expression que pour sa structure rythmique et son timbre, pourrait très bien en recevoir un. *Fatiguée, hors d'haleine;* circonstances explicatives, équivalant à une proposition, et qui, partant, détachent le déterminé du déterminant. Un accent du mot à défaut d'autre sur *couchons-nous,* et en général à chaque 6e syllabe des vers romantiques (2). Le vers suivant fait contraste, car il est lent, classique et isolé : *songeait* mérite d'autant plus un accent qu' il est expressif. *Regardait* prendrait un accent si c'était ici de la prose ou des vers classiques, car le sens exigerait qu'on détachât *dans l'ombre,* mais il me paraît évident que le poète, au mépris du sens, a voulu enjamber sur l'hémistiche suivant. Reste à savoir s'il entendait l'enjambement entre hémistiches comme on sait qu'il faisait entre vers, c'est-à-dire en le marquant. En revanche le dernier vers est construit volontairement comme une période de prose, et même de prose réaliste, et doit être prononcé comme tel, avec deux accents, mais sans la moindre emphase, et sur un ton très éloigné de ce que nous avons convenu d'appeler la déclamation poétique.

Statistiques. — On a pu faire avec raison des statistiques sur les pieds dans les deux langues classiques, où la notion de pied est très définie. On en a fait beaucoup aussi sur le nombre et la

(1) M. Silvain a compris comme moi les cinq derniers vers, les seuls qu'il m'ait dits.

(2) En revanche dans un vers de Racine comme celui-ci :

Les prêtres ne pouvaient suffire aux sacrifices

je marque l'hémistiche par un scrupule d'archaïsme.

place des accents dans les vers de certains poèmes ou poètes déterminés, particulièrement pour l' alexandrin. Mais d'abord les auteurs de ces travaux ne nous font pas savoir quelle diction ils ont étudiée, ni quels sujets, ni sur quels principes ils ont établi leurs groupes. Ensuite ils négligent souvent d'interpréter leurs résultats par des calculs et des comparaisons. A quoi sert une statistique qui n'est pas précédée d'une définition, et suivie d'une induction ? A quoi bon accumuler des statistiques arbitraires, imparfaites et stériles ? On trouvera les principes mathématiques de cette science dans les traités spéciaux, et aussi, pour les applications qui nous en intéressent, dans certains ouvrages de psychologie.

Un psychologue précisément, M. Marbe, les a appliqués, quoique d'une façon encore incomplète et surtout inopportune à l'étude de la fréquence de l'accent dans des textes de prose allemands et français (1). Il a eu le tort de paraître réduire à cette fréquence la question du rythme, de ne pas distinguer de degrés dans les accents, de choisir des textes à lire, non à déclamer. Et surtout il a commis la faute étrange, particulièrement grave pour l'allemand, de ne pas tenir compte des pauses, et de constituer, à cheval sur elles, des groupes fictifs.

Voici comment on pourrait raisonner sur un texte de prose française déclamée. Prenons pour exemple le premier paragraphe de l'oraison funèbre déjà citée, depuis: *Celui qui règne,* jusqu'à: *et par des exemples.* Il y a là pour ma déclamation 256 syllabes, ou plutôt 240, car il faut en retrancher 16 finales féminines; et d'autre part 57 accents emphatiques. La proportion est de 1 à 4, 2. Plus exactement cela fait 6 groupes de deux syllabes, 10 de trois, 15 de quatre, 21 de cinq, 1 de six, 4 de sept. En même temps que 16 fins décroissantes, la pause crée 26 débuts de membre croissants (autant qu'il y a de membres). Il n'est pas indifférent de remarquer que des 6 groupes de deux syllabes, 3 se trouvent à cette place, qui leur est plus accessible. Cela nous autorise à dire que les groupes les plus fréquents du morceau, et les chiffres les plus « représentatifs » sont ceux de 3, 4 et 5 syllabes. Puis viennent, en très petit nombre, et en nombre sensiblement égal, des groupes inférieurs et supérieurs. Le groupe minimum est de 2, le maximum de 7, à peu près équidistants de la moyenne. Le chiffre médian est 4,5, voisin de la moyenne arithmétique 4, 2. La différence maximum entre deux groupes quelconques ou consécutifs est 7—2=5 *(et*

(1) *Ueber den Rhythmus der Prosa,* Vortrag gehalten auf dem ersten deutschen Kongress für exp. Psych.. Giessen 1904.

sous son autorité suprême). Il y a trois groupes consécutifs de 5 syllabes *(est aussi le seul* etc.*).* La variation moyenne [1] est très faible: 0, 2. Le rapport entre la moyenne arithmétique et la variation moyenne est très faible aussi: 0,2/4,2 c'est-à-dire 1/21. Tout cela ferait dire à M. Marbe que le rythme syllabique de ce morceau est très régulier. Que serait-ce si l'on admettait dans la prose une approximation d'une syllabe? Il n'y aurait plus guère ici que trois sortes de groupes, l'une très voisine de la moyenne (les groupes tétrasyllabes), et les autres oscillant autour de celle-là (les groupes trisyllabes et pentasyllabes).

M. Marbe prétend établir, pour le syllabisme des groupes, une distinction entre les auteurs, d'une langue à l'autre et dans une même langue. Pour les langues, il faudrait commencer par les examiner en elles-mêmes, et fixer ainsi ce que j'appellerais le degré d'élasticité du matériel dont dispose l'écrivain. Quant aux auteurs, j'entends pour le même genre de diction, je suis persuadé qu'ils se distinguent beaucoup plus par la longueur du membre et de la période; et par la structure de celle-ci que par celle du groupe syllabique. L'analyse des trois premiers couplets du chant de Cymodocée en prison donne à peu près les mêmes résultats que nous avons vus. Les groupes de deux syllabes seuls sont plus fréquents, par suite d'une circonstance particulière au morceau: 5 sur 6 sont des impératifs ou des vocatifs. Le groupe moyen, qui est de 4 syllabes, se rapprocherait encore de 4,2 sans cette même particularité [2]. Ceci achève de rendre inutiles les long dépouillements comme ceux où s'est astreint M. Marbe. De telles études sont prématurées. D'une façon plus générale le moment n'est pas encore venu des études de détail, en particulier des monographies historiques. L'essentiel, en une matière qui jusqu'ici a été traitée empiriquement, et où entrent à la fois toutes les sciences, l'essentiel, si l'on ne veut point perdre son temps à de la besogne inutile, c'est de commencer par discuter la méthode et poser les principes, et nulle part la maxime n'est plus de mise qu'avant de se mettre à forger des systèmes et à dresser des statistiques comme ceux dont il vient d'être question.

---

[1] On obtient la variation moyenne d'une somme de nombres donnés en les retranchant algébriquement l'un après l'autre de la moyenne arithmétique de ces nombres, et en prenant la moyenne arithmétique des restes.

[2] Ce chiffre tombe à 3,5 dans les trois premières strophes de la *Maison du Berger,* malgré la présence de 13 hémistiches compacts. Cela justifie ce que nous disions plus haut de la fréquence plus grande de l'accent dans les vers. Les lois de l'alexandrin ici changent aussi la distribution. Je compte 2 groupes d'une syllabe, 10 de deux, 34 de trois, 10 de quatre, 2 de cinq et 13 de six.

III. — LA PÉRIODE.

L'équilibre. — Nous avons parlé du syllabisme du membre au chapitre des Pauses et à propos de la succession des groupes. Reste à traiter la question fort délicate de la période, où rythme syllabique et rythme proprement dit sont engagés et mêlés plus que jamais dans ce qu'on peut appeler l'équilibre des membres. En principe, et surtout dans le membre, les trois facteurs: nombre, durée totale, et poids, ou somme de l'énergie dépensée, sont fort distincts, tant au point de vue physique que pour leur production physiologique, et pour le mode, le caractère et les effets de leur perception. En fait, le deuxième est nécessairement fonction du premier, et le troisième des deux autres. Et si le syllabisme joue un rôle prédominant dans le sentiment de « l'harmonie », la durée et le poids y entrent aussi.

J'ai tenté, par une expérience semblable à celle que je rapportais au début du chapitre, de déterminer les conditions de l'équilibre des membres. On tambourinait des fins de période comme celle-ci, qui est composée de deux octosyllabes 3 + 5 avec une finale féminine en plus au premier membre:

et les mains tomberont au peuple
de douleur et d'étonnement;

ou des périodes courtes comme celle-ci:

Apollon
faisait depuis longtemps la cour
à la vertueuse Minerve.

Et d'autre part on cherchait, sans les faire connaître au sujet, des variantes qui changeassent le nombre des syllabes d'un groupe, comme: *Apollon faisait un brin de cour*, etc..., et l'on tambourinait la phrase sous sa nouvelle forme. Le résultat paraît avoir été qu'une approximation de 1, 2, et souvent même 3 syllabes dans le nombre d'un groupe ne changeait guère l'équilibre. Ainsi un auteur, à cet égard, peut librement changer l'épithète de Minerve, et la faire à son gré, au lieu de *vertueuse*, *sage* ou *folle*, *prudente* ou *effrontée* [1].

[1] Ce n'est pas à dire que le nombre des syllabes dans un groupe et l'agencement des groupes sous ce rapport soient tout à fait indifférents. Mais c'est pour des raisons qui relèvent moins du syllabisme que du rythme. Réduisons, pour simplifier, le choix à l'ordre des mots, et renfermons ce choix dans les conventions du vers. Je prends mon exemple en italien parce que l'ordre des mots est plus libre dans cette langue. Soit ce vers de Foscolo:

Giusta di gloria dispensiera è morte!

Mais on change l'impression produite en changeant le nombre des groupes ou des membres. La phrase précédente, réduite à deux membres :

Apollon faisait la cour
à la vertueuse Minerve

prend (avec un nouveau dessin mélodique) un nouvel équilibre syllabique. Que si l'on cherchait à couper en deux le premier membre de cette nouvelle phrase :

Apollon
faisait la cour
à la vertueuse Minerve,

l'équilibre paraîtrait rompu. Sans doute il vaut mieux, en général, que le dernier membre ne soit pas le plus long.

Mais ces expériences voudraient être reprises, car j'ai eu le tort d'y tout rapporter à un étalon constant. Et il faudrait les pousser plus loin pour y faire le départ entre l'effet du nombre et celui de la durée. Il me paraît par exemple que dans les groupes qui ne dépassent pas cinq syllabes l'approximation n'en doit pas dépasser une. C'est ce qu'on voit qui se produit le plus souvent dans la poésie populaire ou dans les vers anglais et allemands. De même un poète divisera indifféremment son octosyllabe en 4 + 4 ou en 3 + 5 (peut-être moins facilement en 5 + 3), à moins qu'il ne cherche ou qu'il n'évite un effet de répétition avec les vers voisins.

D'une façon générale les données du problème sont trop complexes pour que l'on ait ici d'autre ressource que le souvenir d'im-

---

La mort est une dispensatrice équitable de la gloire.

Observons que c'est par une licence que la césure tombe après *gloria,* car le sens la voudrait après *dispensiera.* Mais peu importe.

L'auteur eût pu écrire son vers sous les formes suivantes :

Morte di gloria dispensiera è giusta.
Di gloria giusta dispensiera è morte.
Dispensiera di gloria giusta è morte.

La mélodie, le mouvement général du tempo et de l'énergie, restent les mêmes dans ces variantes si l'on n'y introduit aucun effet. Le texte original est surtout préférable pour l'ordre des images qu'il présente à l'esprit : ailleurs la construction est plus dure ou moins expressive. Mais si l'on fait abstraction de cette considération, on voit que la première variante est tout à fait semblable à l'original ; que la seconde a le tort de perdre l'accent qui éclate au début, et d'introduire dans le premier hémistiche deux ïambes consécutifs et monotones ; que la troisième, outre qu'elle en fait autant pour deux trochées dans le deuxième hémistiche ne change l'équilibre qu'en faisant passer *giusta* et *dispensiera,* dont le rythme est d'effet très différent, d'un hémistiche à l'autre.

pressions spontanées que l'on a eues en lisant ou en écrivant. J'en ai recueilli très peu. Il me semble qu'un grand nombre de petits membres produit parfois le même effet qu'un petit nombre de grands. Nous avons déjà dit (p. 237) que dans les longues périodes la protase est plus longue que l'apodose, et proposé de la chose une explication particulière. Il en est peut-être une plus générale, c'est que le nombre, étant comme eux une marque d'activité, suit, comme l'énergie et le tempo, cette loi de croissance et de décroissance qui est celle du rythme continu. Il me paraît enfin que les grands membres se trouveront de préférence au milieu de la période : serait-ce par une application de notre première loi analogue à celle que nous avons vue pour l'ode à *Napoléon II*, et y a-t-il, même pour l'ampleur des membres, étalement au sommet? Voici comment on peut représenter l'équilibre syllabique de la période de Bossuet : *Celui qui règne...*, si l'on ne fait qu'un membre de la fin de la protase : *à qui seul... l'indépendance.*

4 + 4
5 + 5
3 + 5 + 5 + 5
5 + 5 + 5 + 2
5 + 4
2 + 5 + 3

Ce dessin, qui plaira aux symbolistes, ne trompe qu'à moitié par un faux air de symétrie. D'abord tous les membres, sauf le dernier, contiennent un nombre pair d'accents et, même dans la succession, le pair est fort différent de l'impair : la plupart des membres de notre musique renferment un nombre pair de mesures. Puis, d'une façon générale, il faut rappeler que le nombre nous apparaît à peu près sous le même aspect dans l'espace et dans la durée.

Le plus important ici encore, c'est la fin. Dans une période ou dans une apodose de deux membres il vaut mieux que les deux membres soient égaux, ou que le premier soit plus grand. De là sans doute la fréquence des fins de strophe ainsi conçues. Le fait paraît d'accord avec notre expérience de naguère. La raison en est-elle, comme le veut M. Bourdon, que l'on tend à étaler le dernier membre pour lui donner la durée des précédents, quand ceux-ci sont plus longs? Je ne l'ai pas constaté. Je croirais plutôt qu'il s'agit ici de poids, non de durée. Une clausule doit être lourde pour être conclusive. C'en est une excellente que l'octosyllabe à deux accents. Il y en a deux de suite, tous deux 3 + 5, dans l'apodose déjà citée de Bossuet :

et les mains tomberont au peuple
de douleur et d'étonnement.

Périodes mal faites. — Essaierons-nous de nous rendre compte, sur des exemples de diction didactique, des fautes que l'on peut commettre dans une période soit contre le rythme, soit, à cause du rythme, contre le sens ?

Ainsi, depuis le XVIIe siècle, où l'on a commencé de s'inquiéter de l'harmonie des phrases, nous plaçons le complément direct, s'il est plus court, avant le direct, qui devrait, dans l'ordre logique, être en effet directement rattaché au verbe. Voici deux exemples à ce sujet. J'avais d'abord écrit, parlant de M. Paul Mounet :

Il n'a pas détaché le vocatif *Monseigneur*
du contexte.

J'ai corrigé, en renversant l'ordre des deux compléments :

Il n'a pas détaché du contexte
le vocatif *Monseigneur.*

De cette façon les deux membres s'équilibrent davantage. Si j'ai pu le faire, c'est que l'un des compléments a pu s'agréger au premier membre et l'autre s'en détacher.

L'autre exemple n'est plus de modification, mais d'adjonction. J'avais écrit :

Nous avons déjà observé cette tendance
à propos du syllabisme et du mètre.

J'ai voulu insérer un déterminant à *tendance,* et j'ai dû modifier toute l'économie de la période :

Nous avons déjà observé,
à propos du syllabisme et du mètre,
cette tendance,
qui est naturelle à l'émotion.

Mais voici qui est plus subtil. J'avais écrit, p. 219:

Cette pratique,
inverse de celle du rejet,
et surtout admissible et fréquente lorsque la seconde phrase commence
par un mot facile à détacher, comme un vocatif, etc.

Le défaut d'équilibre venait ici de ce que le parallélisme syntactique oblige à traiter de même le second membre: *inverse de celle du rejet,* et le suivant: *et surtout... vocatif,* qui doit rester monotone jusqu'à la cadence finale. Or ce membre compte 34 syllabes: c'est le πνῖγος de la comédie Attique! J'ai donc coupé la période en deux en mettant un point à *vocatif.* La première de celles que j'ai ainsi formées est encore boiteuse. Elle contient dans l'apodose trois membres trop inégaux de 9, 19 et 5 syllabes. Dans les deux variantes on voit ce qui se passe, à des degrés différents: le sens

impose des divisions mélodiques, et par suite des liaisons rythmiques, qui forment des membres trop longs ou trop inégaux.

Nous avons vu qu'on peut changer l'équilibre d'une période sans le gâter. Ce n'est pas que l'unité de la période soit lâche, mais elle est très malléable. Combien de fois n'arrive-t-il pas que nous ajoutions ou retranchions un membre à une période que nous écrivons, et que, tant bien que mal, elle tienne encore sur ses pieds? S'il s'agit d'une parenthèse ou d'un nouveau terme d'une énumération, rien de plus aisé, car ils forment enclave. Que s'il s'agit de détermination ou de coordination, la mélodie se prête avec complaisance à l'établissement de relations nouvelles, et l'équilibre syllabique s'en accommode à son tour. L'ensemble seul en reste allégé ou alourdi. C'est pourquoi il est difficile de trouver dans les livres des périodes très bien ou très mal faites, et j'en ai cherché longtemps en vain. Par bonheur il y a les journaux. J'ai déniché celle-ci dans un numéro d'un journal de Paris où précisément on en raillait une autre, d'un auteur connu.

Nous voulons bien admettre que la jalousie professionnelle empêche peut-être un certain nombre de nos confrères qui ne reçoivent pas gratuitement la 606 || de partager l'enthousiasme débordant de ceux auxquels les libéralités de la maison concessionnaire permettent d'appliquer fructueusement la grande découverte | à la nombreuse clientèle que leur attire la cruelle nécessité dans laquelle ils se trouvent de se prêter aux interviews favorables à la sensationnelle préparation.

Ici c'est l'apodose qui est trop longue. Elle commence au signe || et compte bien plus de trois membres. Des trois divisions que créent nos deux signes il faudrait supprimer la première ou la seconde.

Mais la perle, je la dois à un journal de Genève :

Rien ne pourrait nous faire mieux saisir la personnalité vivante de d'Indy | que sa pièce l'*Etranger*, | où le réalisme bourgeois du fiancé et de la mère voisine avec le symbolisme de l'*étranger* | et vient opérer à nos oreilles la fusion d'arts et de pensées diverses, | mêlant l'art populaire, l'art religieux, l'art wagnérien et l'art franckiste | dans une note de réalisme familier jointe à un sentiment descriptif d'une coloration bien personnelle, || dont on voudrait voir sortir l'art si pénétrant du paysage musical | que la musique de d'Indy sait peindre en des tons de lumineuse fluidité sonore, | nous faisant évoquer les sommets des vertes montagnes parfois voilées d'épais brouillards | où viendraient percer les lueurs d'émeraude des grands prés encadrés de sombres sapins.

J'ai distingué dix membres, dont neuf très longs. L'auteur en ferait peut-être vingt moyens. Et qui saura où il ferait commencer l'apodose? Ici plus d'articulations, plus de correspondances complexes entre les divers organes. C'est un enchaînement indéfini de très longues propositions participiales ou relatives, parfois bien lâche pour la pensée et plus encore pour la mélodie. Il faudrait de cette

période en faire à peu près dix. Mais aussi ce chef-d'œuvre de rythme est d'un mélomane. Ce doit être quelque partisan de la mélodie continue.

Le cas inverse est celui des sacrifices faits au rythme. Il est sans doute malaisé de surprendre le secret de la composition. Mais on peut recourir à un moyen détourné, et tâcher de voir comment la pensée d'un poète, surtout si sa versification est classique, s'accommode d'un cadre rythmique, puisque ce cadre lui est en partie imposé. Il est vrai qu'il ne l'est qu'en partie, et qu'il reste encore au poète, pour exprimer sa pensée, la faculté de choisir dans un vaste matériel de vocabulaire, de syntaxe et de rhétorique.

Examinons à cet égard les deux premières strophes du *Lac*. Voyons, en d'autres termes, si la distribution des mots dans les membres (ici les vers) et des membres dans la période (ici la strophe) serait la même dans la liberté de la prose.

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour

Je laisse de côté l'inversion du second vers, qui n'intéresse pas le rythme, mais la rime. Au demeurant les deux vers forment deux propositions participiales, de sens causal, et à ce titre deux membres très naturellement.

Dans les deux vers suivants l'inversion a changé la distribution des mots entre les membres:

Ne pourrons-nous jamais, sur l'océan des âges,
Jeter l'ancre un seul jour?

Il eût fallu, pour observer un ordre et une liaison plus logiques, composer ainsi cette apodose:

Ne pourrons-nous jamais jeter l'ancre, un seul jour,
Sur l'océan des âges?

C'est sans doute la distribution que Lamartine eût adoptée en prose, s'il gardait ces mots. Mais étant admis la licence des inversions dans les vers, celle-ci, qui est d'ailleurs très faible grammaticalement, se justifie parfaitement, car l'ordre suivi dans les vers peut très bien être l'ordre psychologique et esthétique des pensées, sans compter que cette sorte de chassé-croisé qu'y a mis l'original unit étroitement les deux vers.

Dans la seconde strophe:

O lac, l'année à peine a fini sa carrière,
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde, je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir!

sauf le vocatif *o lac,* et l'impératif *regarde,* les quatre vers sont constitués, au point de vue grammatical :

1/ par une première proposition principale ;

2/ par un complément de lieu de la seconde, suivi d'une proposition relative ;

3/ par une seconde proposition principale ;

4/ par une proposition subordonnée qui se rattache étroitement à un mot de la précédente.

N'étaient la composition de la strophe et la volonté manifeste de l'auteur, il faudrait mettre une pause non après *pierre*, mais après *seul* ou *m'asseoir.* Il y a donc ici un sacrifice manifeste aux lois du vers.

Pour les inversions, cette strophe prêterait à des remarques analogues à celles que l'autre a suscitées. L'ordre logique demanderait sans doute la division suivante :

Regarde, ô lac !
L'année a fini à peine sa carrière,
Et je viens m'asseoir seul
Sur cette pierre où tu la vis s'asseoir,
Près des flots chéris qu'elle devait revoir.

Mais loin que les inversions aient rien de forcé, elles rétablissent l'ordre de la pensée, et la preuve c'est qu'elles seraient conservées même dans le ton de qui ferait au lac une démonstration froide. Ici encore, donc, heureuses licences, puisque licences il y a !

Il reste que nous avons trouvé dans la séparation des membres une légère faute contre le sens, qui n'échappe à l'attention que parce qu'on est entraîné par le rythme conventionnel des vers, et par cette complainte berceuse qui est propre à Lamartine. Nous en avons relevé une semblable chez Foscolo (p. 260, n.) Encore eussions-nous pu trouver des exemples bien plus probants. On s'aperçoit davantage à l'ordinaire des sacrifices que les poètes font à la rime. Ceux qu'ils font au rythme sont autrement nombreux. Inversions forcées ou inutiles, impropriétés, redondances, pauses incorrectes : les plus châtiés sacrifient le rythme au sens, plus souvent encore le sens au rythme, ou le rythme normal au rythme convenu. Mais parfois leurs libertés, nous l'avons vu, sont la source de nouvelles beautés. En tout cas, seuls quelques critiques sans indulgence s'en sont avisés. Il faut pour cela n'aimer point les vers, et rester froids au rythme. La plupart nous fermons les yeux, ou plutôt on nous les ferme, tant est grand le prestige du rythme, tant la poésie mérite d'être qualifiée d'enchantement !

CHAPITRE II

LES VERS.

Prose et vers. — Dans tout le reste de cet ouvrage nous ne séparons guère la prose des vers. En effet, quelque regret que l'on doive en avoir, la littérature et la déclamation d'aujourd'hui ne font pas toujours assez de différence entre les deux genres. Nous ne pouvons cependant, traitant du syllabisme, négliger d'examiner à notre point de vue la question du vers, dussions-nous n'apporter aucun fait nouveau.

Et d'abord en quoi un fragment de vers français se distingue-t-il normalement d'un fragment de prose? Si nous interrogeons là-dessus un traité classique comme celui de Quicherat, nous y lirons que le vers comporte la fixité du nombre des syllabes, parfois une césure à place fixe, toujours la rime, et que l'hiatus y est interdit. Reprenons ces quatre points l'un après l'autre, mais dans l'ordre inverse, et avec des développements qu'a omis Quicherat. La tolérance ou la proscription de l'hiatus est d'intérêt secondaire. Une prose châtiée s'interdit les hiatus durs, et il n'est pas assuré que Malherbe ait eu raison de proscrire les autres de la poésie. En tout cas ce n'est pas à cette marque qu'on distinguera les deux genres. La rime, ne se présentant normalement qu'à la fin du vers, est donc étroitement liée au syllabisme, que du reste elle a en partie pour mission d'accuser. Par ailleurs toute homophonie trop marquée est évitée dans les vers autant qu'en prose, sans parler des langues, même romanes, qui admettent le vers blanc. Il faut s'arrêter davantage sur l'isosyllabie des vers et des hémistiches, et la considérer par rapport aux divisions du sens. D'autre part, pour cette double isosyllabie comme pour la rime, il faut considérer la contre-partie d'une convention qui est négative pour la prose autant qu'elle est positive pour les vers.

Notre vers classique correspond normalement à un membre, tant pour le sens que pour le son. Celui de 10 et 12 syllabes est divisé en deux parties qu'on peut appeller hémistiches bien qu'elles soient inégales dans le décasyllabe: l'hémistiche chez Corneille représente toujours, chez Racine souvent une incise. Enfin la strophe est une période. Au reste il n'y a là rien d'absolu. A d'autres époques et pour d'autres langues ces définitions ne conviendraient plus, et ces rapports changeraient, sans parler de nombreux cas d'hésitation et d'exception. Surtout le vers sera compris différemment dans les divers systèmes conventionnels de versification. Quoi qu'il en soit, dans tous ces systèmes également, le vers et les divisions supérieures ou inférieures sont censés coïncider normalement avec des divisions du sens. Cela fait partie intégrante de la convention qui crée le vers : un assemblage de syllabes indépendant du sens ne forme pas un vers, une strophe ou un hémistiche.

Il semble qu'il y ait une exception à cette règle dans le cas du rejet et du contre-rejet. J'emprunte cette dernière expression à M. Grammont pour désigner un cas comme le suivant :

Tout mot
Etait un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud (V. Hugo).

Et je fais observer qu'il peut y avoir rejet et contre-rejet aussi bien d'un hémistiche à l'autre que d'un vers ou d'une strophe à l'autre. Dans des cas de ce genre il semble, disais-je, qu'il n'y ait plus concordance entre le sens et les divisions de la versification. Mais, pour bien faire, cette concordance ne devrait jamais recevoir là qu'une atteinte légère, consciente et voulue. Deux règles ici sont essentielles. D'une part le rejet et le contre-rejet devraient être rares, et ménagés toujours pour un effet, soit que par une métaphore phonétique ils expriment certains mouvements, soit qu'ils servent indirectement à mettre un mot ou un groupe en vedette. D'autre part il n'y a proprement rejet et contre-rejet que lorsque dans la diction les lois du vers peuvent continuer en quelque mesure à être respectées. Par exemple, en français, dans les rejets de vers à vers, poète et diseur devront également marquer la rime, séparer de quelque façon les deux vers, et ne pas couper trop le second. On connaît le compromis ingénieux de Racine, qui, sauf dans les *Plaideurs*, ne mettait jamais une coupe trop forte après le rejet:

Je répondrai, Madame, avec la liberté
D'un soldat qui sait mal farder la vérité.

Il semble, à en croire l'abbé Dubos, que les acteurs d'alors missent une inspiration rapide après *soldat*, mais il est probable qu'ils dé-

tachaient encore plus le mot *liberté*. Sainte-Beuve observe que Chénier eût écrit ainsi le second vers :

D'un soldat. Je sais mal farder la vérité.

Encore y a-t-il moyen, même dans ce cas, de faire sentir dans la diction un effet de rejet véritable. On sait aussi que Victor Hugo, qui a peut-être abusé du procédé, ne l'a du moins pratiqué qu'à bon escient, sauf peut-être quelques amusettes ou gageures comme l'*escalier Dérobé* d'*Hernani*. On sait moins qu'il désirait que la diction y fût ce que nous avons dit [1]. Ce doit être pour la même raison qu'il a laissé une trace, d'ailleurs trop faible, de la division classique dans son alexandrin ternaire, en y terminant le premier hémistiche sur un mot. Ceci prouve qu'au moins à l'origine la césure romantique était pour lui un rejet entre hémistiches. Voici, dans *Socrate et sa femme*, de Banville, un exemple où les deux genres de rejets se font pendant :

Nous avons eu la guerre hier, et nous l'aurons
Demain.

Il est évident qu'il ne faut pas prononcer *guerre hier* comme s'il y avait *guerrière*. Que si l'on ne respecte pas nos deux règles, il n'y a plus rejet ou contre-rejet véritables, il y a simplement confusion entre la prose et les vers.

La même confusion se produit quand la prose est construite comme des vers. Quoi de plus insupportable que les vers blancs trop visibles qui pullulent dans la *Monna Vonna* de M. Maeterlink, si ce n'est les sept alexandrins consécutifs que M. Monod, dans son *J. Michelet*, a extraits de la *Montagne*, ou les cinq suivants du même auteur, dont je dois la citation à mon père :

J'ai vu dans le Tyrol, en un logis désert,
Un pauvre enfant tout seul. Un sauvage torrent
Doué de force énorm[e], fait pour tourner dix meules,
D'un filet ménagé qui servait de nourrice,
Agitait, balançait l'enfant dans son berceau.

Plus précisément il faut écarter de la prose tout alexandrin, même isolé, et toute suite d'autres vers qui soient trop reconnaissables. Le P. Bouhours, chez qui j'ai retrouvé à peu près cette remarque, énonce exactement la loi générale : il faut tout simplement éviter que la prose rappelle les vers. Elle le ferait si on y rencontrait aujourd'hui un alexandrin avec la césure classique, ou même divisé en trois parties égales : les autres, comme 8 + 4, ou 3 + 5 + 4,

---

[1] Sur la déclamation telle que l'entendaient Hugo, Banville et Leconte de Lisle, on lira avec profit l'opuscule de Lubarsch cité dans la Préface.

seraient peut-être plus malaisés à reconnaître. Quant aux vers plus petits, seul le décasyllabe a une césure obligatoire, mais cette césure peut varier (4 + 6, 6 + 4, et, depuis un siècle surtout, 5 + 5), et le vers nous est devenu moins familier. Aussi peut-on l'assimiler sous ce rapport aux autres, qui ne sont reconnaissables dans la prose que s'ils sont plusieurs fois répétés (deux de suite passent souvent inaperçus, surtout s'ils n'ont pas la même césure). Qu'est-ce à dire, sinon qu'il y a bien, comme le croyait Bouhours, convention expresse ou implicite pour séparer les deux genres ([1]), et que ce qui les sépare, c'est l'habitude de l'oreille au rythme syllabique de nos vers familiers?

Au reste les conventions en français sont d'autant plus respectables qu'elles sont discrètes. Une prose harmonieuse sera très semblable à une suite de vers blancs, le plus souvent libres, parfois construits comme une strophe. A la différence que nous avons indiquée entre les deux genres, il faut seulement en ajouter quelques autres, qui sont secondaires. D'abord les membres de la prose pourront compter plus de 12 syllabes: mais ils en ont rarement plus de 16, et le vers de 16 syllabes se rencontre dans plusieurs langues. Ensuite on trouvera très bien des membres de 9, 11, 13, 15 syllabes: mais un membre de 9 syllabes produira l'effet d'un membre soit de 8, soit de 10, et pourra s'accoupler avec lui par suite de la loi d'approximation que nous avons dite. D'autre part les alexandrins et les suites de vers plus petits que s'interdit la prose, y sont moins reconnaissables dans le genre tempéré L'on a mis deux siècles à s'aviser que le *Sicilien* de Molière, qui passait pour être seulement parsemé d'alexandrins comme son *Avare,* était en réalité écrit en vers libres d'un bout à l'autre. Au théâtre, surtout

([1]) M. Bornecque, étudiant « la prose métrique dans la correspondance de Cicéron » et en général chez les anciens. est arrivé à une conclusion qui est analogue à celle-ci: ainsi la sienne et la nôtre se prêtent un mutuel appui. D'après cet auteur « on dit qu'un texte est écrit en prose métrique lorsque la forme métrique du dernier mot de chaque phrase détermine la forme métrique des mots qui précèdent le mot final. » Or ces mots, dans la prose métrique, peuvent revêtir des formes métriques très variées. Le seul précepte absolu de Cicéron et des anciens là-dessus, est que la fin d'une phrase de prose ne doit pas ressembler à une fin de vers. L'hypothèse de M. Bornecque, qui s'appuie sur ce précepte et sur la distinction des trois genres rythmiques (égal, double et sesquialtère), est qu'on s'est précisément efforcé dans toutes ces formes de rompre le genre du rythme, pour éviter la ressemblance avec les vers, où il est uniforme. Ici donc la convention est expresse, et l'observation, si l'hypothèse de M. Bornecque est juste, en serait particulièrement caractéristique.

quand la diction est familière, ne voit-on point beaucoup de spectateurs demander si ce qu'ils entendent est vers ou prose? C'est ainsi que M. Wallin a pu observer que ce qui fait reconnaître les vers, très souvent, c'est la graphie. Enfin une période ou un paragraphe a tellement besoin de se clore par un rythme défini, que l'on ne s'aperçoit pas toujours qu'ils sont couronnés par des vers. Nous avons vu ainsi un paragraphe de Bossuet tomber sur deux octosyllabes de même coupe. Et qui s'est aperçu que la *Prière sur l'Acropole*, comme nous l'a signalé M. Faguet, finit sur un bel alexandrin:

Dans le linceul de pourpre où dorment les Dieux morts?

Nature et histoire du vers français. — Notre versification a toujours été fondée sur trois principes, d'ailleurs étroitement liés : l'homophonie de la fin du vers, l'accent, et surtout l'isosyllabie. C'est ce qui fait que, malgré quelques changements dans l'application de ces principes, et de très grands changements dans la façon de dire les vers, tous ceux de notre littérature, sauf de rares fantaisies, ont gardé pour nous leur structure essentielle et leur efficace. Nouvelle preuve que le syllabisme est distinct du rythme proprement dit.

On a étudié les rapports qui lient l'assonance et la rime au syllabisme des vers. On a dit par exemple que la rime est indispensable à nos vers pour en marquer la fin, surtout lorsque la structure intérieure en est trop souple et trop lâche, et qu'il y a des enjambements. Et l'on a sans doute raison. Mais je ferai remarquer que ces motifs vaudraient tout aussi bien pour l'*endecasillabo* italien, qui pourtant est souvent dépourvu de rime. C'est donc une question de goût, plus que de nécessité absolue. On peut dire que le grand vers italien a plus encore que le nôtre et plus tôt versé dans la prose.

Quant à l'accent, il n'a guère eu pour rôle, dans le vers français, que de former les divisions syllabiques, et d'en permettre le dénombrement. Et c'est sans doute parce que l'habitude a rendu la numération toujours plus facile, que le nombre des accents fixes, sa constance et leur équidistance, dans toutes les langues romanes, et surtout dans la nôtre, sont généralement allés diminuant. A l'origine un accent alternant, qui, tombant à n'importe quelle place du mot, n'a évidemment d'autre fonction que de permettre la computation des syllabes. Puis des accents fixes à la fin des vers, et aussi, pour les deux grands vers, à la fin des hémistiches. Déjà cependant l'octosyllabe a un accent sans pause à la 4e syllabe. Ensuite l'accent remplace la pause intérieure du décasyllabe 4 + 6 et

de l'alexandrin 6 + 6, cependant que dans chacun des deux hémistiches le nombre et la place, d'abord des accents du mot, puis même des accents emphatiques sont indifférents. Enfin le romantisme crée ou ressuscite un décasyllabe 5 + 5, sans le mêler à l'autre, et un alexandrin 4 + 4 + 4, qu'il ose mêler au classique. Bien plus, dans l'alexandrin ternaire, il suffira qu'il y ait trois accents à des places quelconques, dont le premier sur une des six premières syllabes : on n'y a même pas toujours évité la coupe à des places comme la 5e, la 7e et la 11e.

Ainsi, fréquent ou rare, libre ou obligé, l'accent dans nos vers n'a jamais servi qu'à remplacer la pause ou à former des groupes qui, depuis la disparition du vers alternant, sont fort irréguliers. M. Passy a beau dire que ce décasyllabe de Bérenger :

Dieu ! le pilote a crié Sainte-Hélène !

lui produit l'effet d'un alexandrin. Sans doute c'est là un alexandrin quaternaire procatalectique, semblable pour les accents à ce vers : *O mon Dieu ! le pilote*, etc... Et sans doute aussi l'alexandrin quaternaire est devenu fréquent depuis Racine. Mais il est loin d'être constant, et notre versification ne paraît pas tendre le moins du monde à devenir accentuelle, c'est-à-dire à reposer sur la fixité du nombre des accents.

On a songé davantage à établir dans notre langue un vers à la fois accentuel et syllabique. De même tous les vers italiens, sauf ceux qu'un grand usage a plus assouplis, à savoir le *settenario* (à quoi se rattache, quoique peu fréquent, le *settenario doppio*) et l'*endecasillabo*, sont constitués, au moins en principe, par des groupes accentués d'une, deux ou trois syllabes. En fait d'ailleurs cet accent est omis parfois, et même là où il existe la diction moderne n'a garde de le faire sentir toujours avec la même force, si ce n'est chez les enfants et les illettrés. Les tentatives pour établir une versification semblable dans notre langue sont sporadiques depuis Rapin jusqu'à M. Van Hasselt, et y ont toujours avorté. Les principales raisons en doivent être la faiblesse de l'énergie dans notre accent du mot et notre accent emphatique, leur fréquence peut-être un peu moindre qu'ailleurs, et leur variété moins grande, tant pour la force que pour la place. Dans les langues étrangères, nous l'avons vu, les groupes rythmiques non croissants sont plus fréquents, plus variés, plus sonores. Nous n'avons à leur opposer que nos groupes terminés par un *e* féminin. Encore est-il souvent élidé. La plupart de nos groupes rythmiques coïncident avec les groupes syllabiques et les mots. C'est peut-être pour cette raison que le vers de Rapin

nous paraît monotone, qu'il soit isopodique (par exemple 3 + 3 + 3) ou alloiopodique (comme 1 + 3 + 2), mais répété. Quant aux groupes plus grands, l'octosyllabe 4 + 4 a été abandonné, le décasyllabe 5 + 5 est rare, et n'est guère tolérable que dans de courtes chansons, comme celle de Musset : *J'ai dit à mon cœur....* Mais s'il est vrai qu'il suffit, pour former des groupes syllabiques, d'un accent aussi faible que l'est notre accent du mot, je suis tenté de croire que nous avons évité le vers accentuel moins par nécessité que par goût. Un octosyllabe répété comme celui du *Jaufré Rudel* (2 + 3 + 3 : *Col bacio d'amore baciò)* de Carducci ne plairait plus chez nous qu'aux illettrés. Le rythme en est semblable à celui que l'on verra que deux servantes ont introduit devant moi (à tort et à travers, il est vrai) dans des vers français. Rien ne dit au surplus que notre liberté soit préférable.

Si la rime et l'accent n'y sont que des principes accessoires ou auxiliaires, reste que notre versification repose surtout sur le syllabisme. Au demeurant la constance de ce principe a dû recouvrir des réalités diverses dans l'histoire, ou pour mieux dire en être recouverte, car la convention est ici la réalité fondamentale. En d'autres termes la façon de dire les vers a beaucoup changé au cours des siècles. M. Lote a entrepris d'écrire cette histoire, qui promet d'être fort intéressante, en particulier pour ce qui concerne les rapports du syllabisme et du rythme proprement dit, et surtout dans les vers non destinés à la lecture. On y verra sans doute le vers roman sortir de la « prose » d'Eglise, forme singulière, écrite par des clercs dans une langue et sur des modèles antiques, pour un peuple qui ne connaissait ni cette langue ni ces modèles : par là s'explique le caractère mixte du vers vulgaire, et sont conciliées les théories qui lui prêtent une origine savante ou populaire. Au début (Xe siècle – milieu de XIIe), c'est un vers chanté, et alternant, comme l'était devenue la « prose » en question. Ensuite (milieu du du XIIe – milieu du XVIIe siècle) vient une longue période de transition, de confusion et de tâtonnements, au bout de quoi nous trouvons par exemple un alexandrin à deux hémistiches égaux, régulièrement ascendants et descendants, et qui ne possèdent à l'intérieur que des accents du mot. Puis commence, avec Racine et Molière, la déclamation qui est encore à peu près la nôtre, avec des accents obligés et d'autres facultatifs. Seulement, depuis la fin du XVIIIe siècle, le vers par les rejets et les coupes se rapproche de plus en plus de la prose, et depuis la fin du XVIIe siècle la diction s'en rapproche de celle de la conversation.

Comment s'expliquent ces faits? D'une part ils doivent être imputables à une transformation de l'accent. Si un vers syllabique a pu naître sur les débris du vers classique, c'est que, dans les siècles qui avoisinent l'ère chrétienne, un accent d'énergie a dû se développer chez les Germains, les Latins, les Grecs, et peut-être un peu partout en Europe. Quant à ce dernier fait, il reconnaît peut-être à son tour une cause socio-psycho-physiologique, à savoir certaine disposition nerveuse que j'appellerai emphatique, et qui a d'ailleurs sorti toute sorte d'autres effets. Il se peut que nous assistions aujourd'hui à un phénomène du même ordre avec les déplacements d'accent que j'ai signalés dans le français. D'autre part la parabole de l'évolution que j'ai tracée à grands traits, et qui, on le notera, est parallèle à celle du goût dans les lettres, paraît bien admettre l'explication que Spencer a donnée de toute évolution, à savoir l'hétérogène se dégageant de l'homogène, pour y retourner plus tard. Dans la première période distinguée, qui d'ailleurs est à demi barbare, la déclamation est unie à la musique. Puis elle fait effort pour s'en dégager. Puis vient un âge d'or, très court, où elle se constitue avec une mélodique et une rythmique propres. Enfin dans la décadence elle se confond non plus avec la musique, mais avec la conversation, cependant que les vers et la prose convergent de leur côté. Bien que le rythme syllabique, depuis le début de cette histoire, n'ait cessé de gagner en souplesse et de perdre en détermination, et bien que, depuis Chénier, on ait en pareille matière dépassé le but, on respectait encore naguère le principe même de l'isosyllabie, ou du moins on prétendait le respecter. Mais avec les rejets et contre-rejets prodigués sans nécessité et sans effets de diction, et surtout avec l'escamotage de l'*e*, le principe séculaire du syllabisme a reçu des atteintes graves. En effet, si la pratique ne tempérait le plus souvent ces excès, quelle définition donner de notre alexandrin moderne que celle-ci: un fragment de discours de 12 syllabes environ (parfois 1, 2, 3 de moins si on escamote les *e*, ou de plus si on ne les élide pas), contenant de 1 à 5 ou 6 accents rythmiques, et terminé par un mot qui rime avec un autre? Otez la rime, c'est pure prose.

Le « vers libre » est né de la conscience qui fut prise de cet état de choses. Lorsque ceux qui l'ont employé alignaient sans rejet d'aucune sorte des membres de toute longueur et de toute forme, ils avaient du moins le mérite de la franchise et de la logique. Ils eussent poussé plus loin encore l'une et l'autre s'ils avaient supprimé les quelques assonances et les quelques alexandrins qui dis-

tinguaient encore leurs prétendus vers de la prose, et donné ces vers pour prose. On eût compris alors que leur grande innovation était d'ordre typographique : c'est à savoir d'écrire les lignes de prose comme nous le faisons dans cet ouvrage [1]. Lorsqu'ils écrivaient en vers véritables il n'y avait rien dans leur vers libre, on le leur a dit, qui ne fût connu depuis Jean de La Fontaine, pas même le nom. C'est déjà une illusion, et fort répandue, que de prendre tout affranchissement pour un progrès. Mais que dire des révolutionnaires qui affranchissent ce qui n'était aucunement asservi ?

Le vers libre à la nouvelle mode a déjà fait son temps. Les fautes de diction sont autrement redoutables, car elles menacent le patrimoine du passé. Quand elles s'appliquent aux rejets, passe encore, car elles ne peuvent altérer que des vers comme les romantiques. Quand elles retranchent ou ajoutent des syllabes, elles défigurent toute notre poésie. La chute de l'*e* est déjà regrettable dans le langage courant où elle crée des groupes de consonnes trop durs ou trop flous, et rien ne dit qu'elle y fût inévitable dans tous les cas, si le double frein de l'école et de la bonne société jouaient encore. Du moins n'était-il pas nécessaire qu'elle envahît la diction artistique, et il est très fâcheux qu'elle le fasse. Dans ce domaine plus qu'ailleurs encore, les conventions doivent survivre à l'usage vulgaire, et l'on voit en effet qu'elles ont toujours tardé à en suivre les changements. Que nos empiriques respectent du moins cette lenteur, puisqu'ils sont asservis aux faits. Par suite de quelle étrange aberration la grammaire est-elle devenue l'art de parler non correctement, et sa fonction celle de hâter, en la consacrant, la corruption des règles et du goût ?

Variétés de structure. — Ce sont peut-être les caractères de la langue et les préférences du goût national, soit dans la déclamation, soit dans le rythme en général, qui expliquent la fortune qu'a eue l'alexandrin dans la seule France parmi les pays de langue romane. Ce vers, en effet, a plus d'ampleur et de variété que l'*endecasillabo*, mais moins de force, et cette différence répond à celle de l'accent, qui chez nous, dans l'emphase, est plus marqué

---

[1] M. Paul Fort, lui, a cherché une originalité dans le procédé contraire : écrire comme si c'était de la prose des alexandrins très réguliers. C'est, paraît-il, pour qu'on les déclame sans emphase, sur le ton de la lecture expressive et calme. Mais d'une part ses vers réclament l'emphase élégiaque. D'autre part la poésie admet parfois d'autres dictions, où le syllabisme, nous l'avons dit, reste à peu près le même.

pour la durée, et chez les autres peuples romans l'est davantage pour l'énergie. Mais, sauf peut-être quelques exceptions de ce genre, il est hasardeux d'essayer de justifier le choix des différents vers autrement que par les hasards de l'histoire. Pourquoi, par exemple, l'octosyllabe, si fréquent chez nous, est-il rare en italien? Pourquoi n'avons-nous pas un vers de 9 ou 11 syllabes, qui pourrait être très cadencé? Tout ce qu'on peut se hasarder à répondre à la première question, c'est que le *settenario* italien (hexasyllabe) est à notre octosyllabe ce que l'*endecasillabo* (décasyllabe) est à notre alexandrin : ces quatre vers, deux par deux, jouent le même rôle, s'associent l'un à l'autre, et la faveur s'en explique donc peut-être par les mêmes raisons. Quant aux vers de 9, de 11 et 13 syllabes en français, on comprend ou l'on soupçonne que s'ils avaient une césure fixe comme le décasyllabe et l'alexandrin, ils nous plairaient peut-être maintenant, mais ils auraient peut-être paru jadis des alexandrins et des décasyllabes boiteux ; s'ils n'avaient pas de césure fixe, comme les vers plus petits, la numération y serait très difficile.

Il n'est pas plus aisé de dresser une classification systématique de nos vers. Du moins y faudrait-il faire entrer plusieurs principes à la fois. C'est un peu ce qu'a fait M. Lubarsch, sans les choisir toujours bien. Y a-t'il lieu de transporter à son exemple dans une versification syllabique la distinction entre un rythme binaire et ternaire (pieds comprenant un nombre de syllabes pair ou impair) ? D'autre part doit-on classer à part ces vers qui « peuvent » être homogènes, c'est-à-dire composés de pieds semblables, et ne convient-il pas, au contraire, de distinguer radicalement deux vers, même isosyllabiques, suivant qu'ils sont homogènes ou non ? On pourra cependant se reporter à cette classification, en la corrigeant comme je viens de faire, et en la complétant pour l'alexandrin par celle de M. Becq de Fouquières, qui fait une place à la forme romantique de ce vers, et qui tient compte davantage des coupes les plus fréquentes dans la réalité.

Nous estimons pour notre part qu'il faudrait classer les vers français d'après le nombre des syllabes à la fois du vers, de l'hémistiche, et du groupe syllabique [1].

Le premier de ces principes, qui est d'ailleurs le plus commun, est aussi le plus important. Le vers, en effet, est une division

---

[1] Il faudrait aussi tenir compte du fait que le même vers ne garde pas tout à fait le même aspect dans les diverses dictions.

rythmique en même temps que syllabique, syntactiqne en même temps que conventionnelle.

Cela est souvent vrai de l'hémistiche, encore qu'à un moindre degré ([1]). Il y a, comme on sait, césure fixe dans nos deux plus grands vers. Il y a une césure mobile mais nécessaire dans le vers de 6, 7, et de 8 syllabes. Les vers plus petits peuvent s'en passer. Ainsi le syllabisme du vers commande encore celui de l'hémistiche.

Il faut distinguer avec soin le cas où le vers a non pas une césure véritable, mais deux de même valeur rythmique. Ce cas ne se rencontre pas seulement dans l'alexandrin romantique, mais aussi parfois dans le vers de 10 et de 8 syllabes (je l'ai aussi relevé dans *l'endecasillabo* italien). Cela crée une catégorie particulière sur quoi nous reviendrons, la plus tranchée qui soit après celle des vers de différente longueur.

Le dernier principe de classification est la composition en groupes syllabiques, tant du vers que de l'hémistiche. Ces groupes peuvent être plus ou moins longs, répétés ou variés, de longueur croissante ou décroissante. Ils peuvent offrir un très grand nombre de combinaisons et de proportions plus ou moins simples, deux par deux, trois par trois, etc.. Chaque vers, surtout de nos jours, peut admettre et mêler à peu près toute sorte de groupes. L'octosyllabe en particulier admet ceux de tous les autres vers. On peut dire que cette liberté est excessive. Dans un poème en vers de cette sorte, le poète est trop porté à improviser le rythme. Il y devient plus indifférent même que le prosateur, car en prose, n'étant pas tenu d'écrire des membres égaux, on a davantage ses coudées franches dans le choix et la disposition des groupes, qui jouent un grand rôle dans le rythme et l'expression.

Mais il faut ajouter que chaque vers, selon sa longueur et sa division traditionnelles, a ses préférences et ses intolérances pour la disposition des groupes, ce qui confère encore une importance nouvelle à notre second, et surtout à notre premier principe de

---

([1]) Le cas peut-être le plus fréquent de ces licences inconscientes dont nous parlions à la fin du chapitre précédent, c'est celui où la coupe convenue, par exemple celle de l'hémistiche dans l'alexandrin classique n'est pas la plus forte de toutes pour le sens. Personne ne s'en avise, ni poète, ni diseur, ni auditeur. C'est que, pour rester dans l'exemple des alexandrins classiques, la coupe médiane y est la plus fréquente et la seule constante. Il suffira dès lors de la volonté manifestée par le poète de se conformer à la règle pour que nous passions condamnation s'il y a lieu.

classification, en même temps qu'il constitue, pour ainsi dire, parmi les vers, de véritables individualités. Bien plus nous pouvons signaler dès à présent qu'entre certains de ces individus il y a des affinités qui permettent de les rapprocher dans une strophe. Ainsi le vers de 12 syllabes se marie agréablement avec celui de 8 ou de 6, tant à cause de la proportion simple qui relie ces chiffres, que par la ressemblance de leur structure interne, et particulièrement leur grande souplesse à tous trois. Il y a de même des rapports entre un vers et l'hémistiche d'un autre. Ainsi le décasyllabe 4 + 6 ou 6 + 4 peut alterner facilement avec le tétrasyllabe ou avec l'hexasyllabe, comme il fait en italien.

Quant à l'effet psychologique des différents groupes, il faut se garder de dire, comme on en est tenté, et comme plusieurs déjà l'ont fait, que les groupes plus longs paraissent plus légers parce que la durée en serait plus divisée: en fait ils occupent une durée proportionnelle à leur longueur. Ce qu'on dit là n'est vrai que du tempo rapide, qui peut en effet, à partir d'un certain degré, donner l'idée de la légèreté, surtout dans les passages les moins pourvus d'accent. Dans la déclamation emphatique et lente, plus un groupe, un hémistique ou un vers comptent de syllabes, plus ils durent et produisent un effet d'ampleur.

D'autre part la répétition sous toutes ses formes (et en particulier sous celle de l'alternance) des groupes de longueur égale ou à peu près égale, donnera une impression de régularité, tandis que la variété donne celle du caprice, de la souplesse, et sert à des effets expressifs. Enfin si deux groupes successifs ont une longueur croissante, l'effet sera celui de « l'élargissement ». Pour les longueurs décroissantes, ce sera un effet inverse.

On est forcé de brûler ces questions délicates, où les causes des faits les plus élémentaires sont obscures, et les effets eux-mêmes variables et incertains. Il faut se garder surtout d'appliquer sans contrôle à la réalité les résultats des expériences de laboratoire. Je me suis un peu plus arrêté sur la question de l'alexandrin romantique, encore qu'on ne puisse guère la traiter que par des impressions subjectives. Voici ce qu'on peut dire de vraisemblable en cette matière, à la lumière des principes que je viens d'exposer.

J'ai demandé à des étrangers peu familiers avec le rythme de nos vers de comparer les deux alexandrins suivants, dont le premier est de V. Hugo, et le second forgé d'après le premier:

Tantôt des bo*i*s, tantôt des m*e*rs, tantôt des n*u*es.
Tantôt de sombres m*e*rs, tantôt de vastes n*u*es.

La réponse n'était pas douteuse: le deuxième leur paraissait plus « ample ». De même, à nombre égal de syllabes, un poème en grands vers paraîtra plus ample que s'il était écrit en vers plus petits (à moins que ceux-ci ne soient resserrés dans l'unité plus ample de la strophe). Peu importe la durée objective, qui peut être un peu moins considérable dans le vers qui offre le moins d'accents. Peu importe aussi la division du vers en incises, soit qu'elle tombe après le second groupe comme dans le vers original que j'ai cité, soit après le premier, comme dans cet autre, du même auteur:

Sa chevel*u*re avait dix gl*o*bes lumin*eu*x,

soit qu'il n'y ait qu'un membre non divisé, comme dans le vers de la *Conscience*:

Il vit un *œ*il tout grand ouv*e*rt dans les tén*è*bres...

Ce qui importe, c'est la césure syllabique et conventionnelle. La coupe elle-même, si elle ne forme pas césure, est ici sans intérêt. Que l'on compare le premier vers cité avec la variante que j'ai d'abord forgée, ou avec ces deux-ci:

Tantôt sur l'Océ*an*, et tantôt dans la n*u*e.

Tantôt bo*i*s, tantôt m*on*ts, tantôt m*e*rs, tantôt n*u*es [1].

Elles paraîtront toutes trois plus amples, parce qu'ici la cadence sert du moins à montrer dans les trois cas que l'on a voulu écrire un alexandrin classique.

Non seulement l'alexandrin ternaire est moins ample que le classique, non seulement il est plus monotone au moins que le

---

[1] Il faudrait mettre à part ce dernier vers si l'on y plaçait la cadence non plus à la fin du second groupe, mais du premier ou du troisième. On créerait ainsi quatre divisions marquées jusque dans la répétition des mots, et très sèches, qui feraient du vers un alexandrin d'une nouvelle espèce, à savoir quaternaire, non pas au sens où l'on prend d'ordinaire ce mot, comme une subdivision du binaire, mais absolument, avec quatre parties égales, et partant moins ample encore que le ternaire romantique. Cependant, comme il serait malaisé de distinguer ce vers du quaternaire ordinaire, sans doute on verrait plutôt ici un vers de ce dernier genre. En revanche le vers qui, dans *La conscience*, vient après celui que j'ai cité plus haut:

Et qui le regard*ai*t dans l'*om*bre, fixem*en*t,

surtout si on le prononce comme je l'ai marqué, est un alexandrin très facile à percevoir (8 + 4) et beaucoup plus admissible que le ternaire, parce qu'il présente entre hémistiches un rejet véritable, et produit par là un effet conforme au sens des mots. De même la plupart des vers dits romantiques que l'on cite de Racine me paraissent classiques, avec un effet très nettement voulu de rejet ou de contre-rejet intérieur: pour les rares autres, v. la note précédente.

quaternaire, mais surtout il a le tort d'interrompre toujours une suite d'alexandrins classiques, en y introduisant une disposition aussi différente qu'une mesure ternaire l'est d'une binaire. A ce titre c'est une acquisition d'une valeur suspecte. L'on voit en effet que V. Hugo n'en a pas beaucoup abusé, et qu'autour de lui et après lui on ne le trouve guère assez fréquemment que dans la poésie négligée, qui accueille les nouveautés sans choix et les applique sans opportunité. Pour ma part, quoique j'aie pris l'habitude d'en entendre et même d'en écrire, je ne laisse pas d'avoir une surprise désagréable quand je bute là-contre.

La strophe. — La strophe, avons-nous dit, correspond normalement à la période. Il est vrai qu'elle ne compte jamais moins de deux vers. D'autre part elle peut en compter jusqu'à douze. Mais après huit ce sont rarement des alexandrins, et après six la strophe est divisée, à une place régulière, soit en deux périodes, soit, plus justement, en deux phrases. L'étude de la structure et la classification des strophes ont été très bien faites dans le traité de M. Lubarsch ([1]). L'ordre des rimes y est tenu avec raison pour avoir plus d'importance que l'agencement des vers de diverse longueur. Voici ce qu'il faudrait, je crois, ajouter là-dessus.

D'une part cet ordre se ramène à trois principes essentiels: les deux premiers sont la rime plate AA (BB), et la rime croisée A B A B; la rime embrassée, plus rare, est remplacée par A A B (C C B). Les autres combinaisons dérivent toutes de celles-ci, qui peuvent s'appeler la répétition, l'alternance et la correspondance, encore que pour toutes trois il s'agisse également d'une correspondance dans le timbre.

D'autre part, chez un poète à technique classique, qui tend à la

---

([1]) Il n'y a pas accord entre les traités de musique sur la nature et la structure des divisions rythmiques. Voici, pour ce qui me concerne, ce que j'ai cru retenir ou observer. Le membre, défini par la pause parfois très légère qui le limite, comprend de 1 à 8 mesures, surtout 2, 4. 8, rarement 1, 5, 7. La période, caractérisée par le retour définitif à la tonique, comprend de 1 à 8 membres égaux ou inégaux, normalement 2, 4, 8 membres égaux. On peut appeler carrée la mélodie de 8 ou 16 mesures réparties en divisions binaires. Entre le membre et la période on peut parfois reconnaître une phrase. Le plus souvent, même dans l'enceinte de la période, abondent toute sorte de répétitions, parfaites ou non, complètes ou incomplètes, de rythme ou de mélodie, ou de l'un et l'autre à la fois. Il serait fort intéressant de rapprocher ces conditions de celles de la période linguistique et de la strophe, mais cette étude intéresse surtout la musique et la mélodie.

régularité plus qu'à la variété et à l'expression, la mélodie suivra le même dessin. Par exemple dans Lamartine, quoi que nous ayons pu dire des légères entorses qu'il lui arrive, comme à tous, de donner au sens, dans AB, A représentera toujours la protase, et B l'apodose. Ce sont ces concordances-là qui distinguent l'art classique du romantique, et c'est précisément ce balancement régulier de la mélodie et par suite du rythme dans l'intérieur du vers (surtout s'il s'agit de l'alexandrin 6 + 6), et dans la strophe, qui me paraît surtout donner aux vers de Lamartine leur caractère de berceuse.

Enfin ces trois mêmes principes paraissent gouverner aussi la distribution des vers selon leurs longueur (1). On pourrait chercher à caractériser l'effet général de cette distribution. Il me semble que notre poésie moderne a surtout une strophe grave, de quatre ou cinq vers, où domine l'alexandrin; une strophe légère de quatre octosyllabes; et une strophe large, composée toujours d'octosyllabes, mais plus nombreux; et qu'il y a lieu de regretter la disparition d'agencements plus subtils comme ceux de la *canzone* italienne, ainsi que la pauvreté de notre lyrique hésychastique, dont ce serait là l'instrument.

Au reste, inutile de redire pour les strophes ce que nous avons dit, à propos des vers, des rapports du rythme et du sens, de la différence avec la prose, ou encore ce que nous disions plus haut des périodes (2). Les poètes Français paraissent rechercher la variété des césures entre un vers et l'autre, plus encore que dans l'intérieur du vers lui-même. Cependant il se produit parfois à cet égard, comme dans les quatre vers du quatrain de Joad, deux par deux (2 + 4 + 6, et 3 + 3 + 3 + 3), ou dans les quatre premiers vers de la *Maison du Berger* (3 + 3 + 6, et 2 + 4 + 3 + 3, avec

---

(1) Ils se retrouvent encore dans la disposition des cadences entre les membres d'une période musicale. D'une façon générale ils paraissent naturels à l'émotion. On les observera, par exemple, dans les oraisons jaculatoires. Que l'on considère la *laude* de St. François d'Assise telle qu'elle est reportée dans la vie de ce saint par Joergensen (traduction, p. XXVIII, n.). On y trouvera, même sans vers, des répétitions ou oppositions de 2, 3 ou 4 termes pour l'homophonie, les mots, le sens, ou deux ou trois de ces caractères à la fois:

Tu es pulchritudo, tu es securitas.
Tu es fortis, tu es magnus, tu es altissimus.
Tu es charitas, tu es sapientia;
Tu es humilitas, tu es patientia.

(2) Remarque qui fait pendant à celle que nous avons faite sur le *Sicilien*: tout l'*Amphitryon* de Molière serait écrit en strophes.

une légère variante au 4e vers), des répétitions qui paraissent involontaires, et qui sont peut-être dues à l'enthousiasme du poète, et d'ailleurs favorisées par celles de la mélodie et des rimes.

Les strophes peuvent se grouper par deux en alternant, et former des systèmes analogues aux paragraphes. L'ode à *Napoléon II* offre des exemples de l'un et de l'autre procédé. Mais la musique serait nécessaire pour qu'on pût appliquer utilement aux strophes un principe plus complexe que celui de l'alternance, comme dans la triade A A B que Ronsard a imitée des Grecs.

CHAPITRE III

SCANSION.

I. — SCANSION PRÉVOCALIQUE.

Scansion traditionnelle et scansion prévocalique. — Avant de chercher s'il y a des pieds dans la déclamation du français, il faut savoir comment déterminer ces pieds, dans cette langue comme dans toutes les autres. Deux questions connexes se posent à ce propos. Fera-t-on toujours commencer le pied à l'ictus, comme il est d'usage dans la notation musicale, ou si l'on distinguera un mètre croissant et décroissant, comme fait la métrique classique quand, parmi les mesures à trois temps par exemple, elle distingue des ïambes et des trochées? C'est la question de la scansion décroissante, par quoi nous finirons. L'autre, plus importante pour les mesures que nous prenons, et plus neuve, est celle de savoir à quel moment précis de la syllabe accentuée se place l'ictus, et par suite quelles sont les limites de la syllabe métrique, accentuée ou non. On sait déjà que nous la faisons commencer avec la voyelle. C'est la question de la scansion vocalique ou plutôt prévocalique, sur quoi il faut maintenant nous arrêter.

Qu'il s'agisse de scander les vers anciens et les paroles d'une mélodie sur une partition, de diviser les vers modernes, de couper en deux par un tiret un mot écrit à cheval sur deux lignes, on a toujours obéi jusqu'ici à des règles arbitraires, empiriques, et peut-être même inconscientes. D'une part on respecte la division des mots, encore qu'elle ne réponde pas toujours à une division phonétique ou métrique. D'autre part voici comment on coupe les syllabes. Si la voyelle intérieure n'est suivie que d'une consonne, on fait la syllabe ouverte : *ve-nu*. Si la consonne est géminée, on la partage : *flam-me*. On sépare de même deux consonnes différentes: *par-ler* [1], sauf si la seconde seule est une liquide : *pâ-tre*. Si le

[1] Mais comment faire pour un *x*, comme dans *exempt*?

groupe est plus considérable, on place la séparation avant ou après l'explosive. Quand il y a deux explosives on est embarrassé : comment diviser *abstraire ?* Les plus doctes se guident sur l'étymologie. En dehors de cette dernière règle, qui est exceptionnelle, la raison d'être de ces habitudes s'aperçoit aisément : c'est toujours la commodité de la prononciation ou de la graphie, j'entends non pour la suite du texte, mais pour les fragments que l'on y découpe ainsi (1). En d'autres termes ce que l'on y constitue par là, ce ne sont pas des syllabes métriques, mais presque toujours des syllabes vulgaires. C'est ainsi que dans la scansion traditionnelle tous les pieds du premier vers de l'Enéide, sauf le dernier, se terminent par une syllabe ouverte, et le dernier par une consonne qui peut être finale d'un mot, puisqu'elle l'est en effet :

Arma vi | rumque ca | no, Tro | jae qui | primus ab | oris

Or la vraie scansion de ce vers est celle-ci :

Arma vir | umque can | o, Troj | ae qui pr | imus ab | oris,

qui ne coïncide avec l'autre que pour le dernier pied. La syllabe métrique commence toujours avec la voyelle (2).

On sait que la phonétique moderne a cherché également dans le timbre, et dans le maximum ou le minimum de l'énergie, en discutant d'ailleurs sur leur place, les limites de la syllabe. Il en a été ainsi même quand il s'agissait de scander. Brücke par exemple cherchait à déterminer la place des maxima. M. Ernest Meyer (*Die neueren Sprachen* 1898) tout en critiquant ses résultats, part du même principe. M. Scripture et d'autres auteurs Américains scandent d'un « centroïde » à l'autre, et appellent ainsi dans les phonèmes, les

---

(1) C'est pour une raison du même ordre, parce que nous y transportons le rythme croissant de notre langue, que la prononciation française dénature en les scandant le mètre des hexamètres, dont elle transforme les spondées en ïambes et les dactyles en anapestes.

(2) Plus généralement : la syllabe temporelle commence avec la sonnante. D'une part en effet la voyelle peut être remplacée dans certains idiomes par une consonne syllabante. Dans ce cas notre scansion pourrait prendre le nom de présonnantique. D'autre part, comme nous le disions déjà p. 176, la syllabe métrique serait encore mieux appelée temporelle ou discontinue, car elle a une existence même en dehors de la scansion, ou plutôt, comme nous le dirons à la fin de ce chapitre, il peut y avoir scansion même où il n'y a pas mètre : il suffit pour cela qu'il y ait coup. Scander, au sens large du mot, ce n'est point battre la mesure, c'est marquer des divisions dans la durée. Au demeurant nous n'avons guère l'habitude de diviser la durée que pour la mesurer, et de la mesurer que par des divisions isochrones. Et c'est même pourquoi nous croyons toujours « battre la mesure » dès que nous scandons (cf. p. 78).

pieds ou les vers, le point central des arcs (imparfaits) formés par la courbe de l'énergie. Le centroïde ne coïncide pas nécessairement avec un maximum. Ainsi quand la courbe affecte la forme d'un M, il se trouve au milieu. Rien de plus vague que cette notion, rien de plus arbitraire que la détermination de cette courbe et de ce point. Pour moi j'ai établi la nécessité de la scansion prévocalique dès le début de mes recherches, et n'ai étudié la question dans les livres que lorsque mon siège était fait. M. Grégoire, dans l'article déjà cité (*La Parole* 1899), se rapproche de notre principe quand il dit que pour l'oreille l'occlusion médiane, même sonore, compte dans la syllabe précédente, et que l'initiale ne compte pas. La scansion prévocalique est préconisée dans la métrique allemande de M. Minor, dans l'ouvrage de M. Gevaert sur la musique antique, dans un opuscule de M. Manfredi Porena: *Note di lingua e di stile* (Naples 1908), et surtout longuement étudiée sur des expériences dans le 3ème vol. de la *Métrique anglaise* de M. Verrier, qui a paru lorsque ceci était déjà rédigé.

Si l'on a tant tardé à y venir, c'est à cause de la commodité de la scansion traditionnelle et instinctive: la syllabe vulgaire est plus facile à prononcer isolément que la syllabe métrique.

La syllabe temporelle ou métrique. — Le principe de notre scansion n'étonnera point après ce que nous avons dit, au chapitre II de la Ière Partie et au chapitre 1er de la IIe, des mouvements continus qui peuvent comporter un moment critique privilégié, celui de leur aboutissement. Ajoutons ici que si on exécute en même temps plusieurs mouvements de cette sorte, par exemple avec deux membres, ou avec un membre et la voix, comme ces mouvements sont dus à une innervation unique, les points d'aboutissement en seront synchrones, sauf peut-être la différence insignifiante des temps que met un ordre du centre à parvenir aux divers points de la périphérie. Et rappelons aussi que par suite des rapports qui lient le rythme perçu au rythme produit, ces points coïncideront même d'un sujet à l'autre, soit que tous deux exécutent un mouvement, soit que l'un d'eux se contente de percevoir celui de l'autre: la coïncidence sera surtout parfaite s'il y a régularité et répétition. Il est naturel que l'intelligence ait mis à profit ces circonstances, et se soit emparée de ce moment privilégié que lui offrait le rythme naturel de très nombreux mouvements. L'attention volontaire marche ici sur les traces de la spontanée. C'est sur une rencontre à un point précis que se règlent et le travail collectif et les arts rythmiques. Ceux-ci, nous l'avons dit, sont œuvre collective,

même lorsqu'un auteur se joue son œuvre à lui-même, puisque son rythme étant réglé par des conventions préétablies, il se donne pour ainsi dire rendez-vous à lui-même à ce point, à plus forte raison lorsqu'il y a, outre l'auteur, une foule d'exécutants et d'auditeurs ou de spectateurs. Et c'est dans la détermination de ce point que consite proprement la scansion. Au reste il ne s'agit qu'idéalement d'un point mathématique de la durée. Il n'y a pas plus de points dans la réalité subjective que dans l'objective. De même que le choc de deux billes d'ivoire, on le constate en les enfumant, intéresse une petite calotte sur chacune d'elles, de même la conscience, même aidée de l'attention et de la volonté, ne peut saisir que des durées d'une certaine longueur. Ce qu'on peut appeler l'instantané psychologique sera plus bref sans doute que le présent apparent de M. James. On peut supposer qu'il est à peu près de 2 cs., qui sont la plus petite durée que l'on puisse percevoir pour les sons.

Les mouvements de l'organe phonateur répondent presque aussi parfaitement que ceux qu'on exécute avec les doigts sur un instrument de musique, et plus parfaitement que ceux de la marche et de la danse, aux conditions que nous venons d'exposer. Ils sont en effet, nous l'avons dit, essentiellement discontinus. Tant en eux-mêmes que par leur effet sonore, ils forment une série très nette de coups. Et c'est pourquoi la phonétique elle-même les peut étudier, comme elle avait fait jusqu'à ces derniers temps, dans leur discontinuité. Nous avons vu que la syllabe vulgaire n'est pas toujours négligeable en rythmique. A plus forte raison l'évolutionnisme cher à la phonétique expérimentale n'est-il plus aucunement de mise en métrique.

Mais où placer l'ictus cherché? Je prononce *pa* ou *ba*, *fa* ou *va*, en prolongeant beaucoup la voyelle et surtout la consonne, et je cherche à frapper en même temps sur une table avec une baguette ou un doigt pendant l'émission du son: ce coup coïncide avec la brusque apparition de la voyelle. Il y a synergie et synchronisme parfaits entre les deux séries de mouvements: d'abord occlusion de la bouche et contraction du bras; puis détente de la mâchoire et de l'avant-bras; enfin émission de la voyelle et contact avec la table. Il en serait de même si je prononçais *pa-pa*, etc., en faisant coïncider l'émission avec les coups lents d'un métronome ou d'une mesure battue par un tiers. La voix est un instrument de musique comme un autre. L'énergie motrice n'y compte que pour son effet sonore, et les variations de l'énergie sonore elle-même n'entrent pas en ligne de compte dans l'évaluation des durées. Ce

qui compte, en métrique, c'est l'attaque du son. La consonne répond au mouvement préparatoire du musicien, la voyelle au frappé.

Ce que l'on constate ainsi pour une voyelle isolée devient, dans le discours suivi, particulier aux voyelles accentuées. Mais on est parfaitement en droit d'étendre cette observation aux voyelles non inaccentuées, soit par déduction, si on les traite comme on ferait des voyelles isolées, soit par analogie avec celles qui sont plus énergiques. De même, dans la musique, on ne bat pas que le temps fort: on bat aussi le faible, on pourrait battre chaque note dans un tempo lent ou ralenti. Il est aussi commandé par la logique de traiter les syllabes initiales ou finales d'un membre de la même façon que les intérieures. Métriquement le membre commence avec la première voyelle. Les consonnes qui précèdent, s'il y en a, font partie de la pause. Il faut en dire autant d'une première partie très brève de la voyelle initiale d'un membre, lorsqu'il s'y produit tout de suite un accroissement brusque d'énergie, comme nous avons vu qu'il arrive fréquemment dans l'exclamation *ah*, *ô*. Il semble qu'il y ait là une semi-consonne, qui est peut-être l'origine de ce qu'on appelle en musique la petite note barrée. La consonne finale d'un membre, s'il y en a, se rattache à la voyelle qui précède: la pause ne commence qu'après. Ainsi, à tous les points de vue, un membre finit avec les derniers sons.

Démonstration expérimentale. — Personne ne pense d'abord à la scansion que nous proposons, et les sujets, même musiciens, que j'ai interrogés à ce propos, adoptaient tous la scansion traditionnelle. Mais dès qu'on les avertit, ils reconnaissent qu'ils avaient tort. Notre scansion est donc évidente. Cependant, comme cette évidence n'a pas été toujours reconnue par les théoriciens et les expérimentateurs, comme la chose est d'une conséquence extrême pour notre sujet, et d'une application fort étendue puisqu'elle n'intéresse rien moins que la métrique universelle, chant compris, il convient que nous nous y arrêtions. Nos résultats confirmeront pour le français ceux que M. Verrier a établis pour l'anglais sans que nous nous soyons donné le mot.

D'une façon générale, il est plusieurs méthodes pour mesurer la durée d'un phénomène musculaire ou d'une série de phénomènes de ce genre. On peut en étudier simplement l'inscription, ainsi que nous faisons d'habitude, et raisonner là-dessus. On peut faire coïncider cette inscription avec celle du mouvement d'un autre muscle du même sujet. On peut enfin faire déterminer un intervalle par un autre sujet ou par un instrument, comme le chronomètre, le chro-

nographe ou le métronome. Toutes ces méthodes conviennent aussi pour la scansion, c'est-à-dire pour la détermination des limites chronologiques d'une syllabe ou d'un pied. Je les ai employées à peu près toutes, mais surtout la seconde, qui consistait en l'espèce à battre des coups sur les accents emphatiques tandis que je déclamais. J'ai donc inscrit par la voie pneumatique ordinaire, en même temps que les vibrations phonatrices, des coups battus sur une capsule recouverte d'une membrane en caoutchouc légèrement concave, dont M. Rousselot se sert pour l'exploration du larynx, et qui se prête aussi très bien à mon dessein. M. Miyake [1], employant à peu près le même dispositif que moi, a trouvé qu'on frappait un coup soit avant la voyelle, soit avant ou pendant la consonne précédente, surtout si c'est une explosive. J'étais d'abord arrivé moi-même à des résultats aussi incertains ou variables quand j'opérais avec le pouce droit ou gauche, et sur des syllabes isolées. Les résultats ont été beaucoup plus nets et plus réguliers quand j'ai donné un coup sec, sans excès d'énergie, avec l'index droit (souvent le succès d'une expérience physiologique ou psychologique, on le sait, ne tient pas à des différences autrement grandes), et quand j'ai battu la mesure dans un discours suivi. La coïncidence entre le coup et le début de la voyelle qui porte l'accent emphatique a été parfaite dans la moitié des cas. Souvent il s'est produit un écart de 2 à 6 cs. dans un sens ou dans l'autre, sans qu'il y ait lieu de distinguer entre les espèces de cas, puisque d'une expérience à l'autre à la même place on trouvera ce flottement. Il m'a semblé seulement observer que si l'attention est tendue et le coup très énergique, il vient un peu trop tôt. Dans des expériences semblables de M. Ernest Meyer l'écart n'a pas dépassé 2 cs, 5.

M. Verrier a trouvé une coïncidence plus parfaite encore. Il s'est arrêté avec un soin minutieux sur la question de savoir à quel point exact, dans les tracés, devaient être lus le coup et surtout le début de la voyelle. Chez lui d'ailleurs il ne s'agissait pas de coup frappé, mais d'une ampoule qu'on serrait entre le pouce et l'index. Ce mouvement peut être en effet très brusque, et on l'emploie beaucoup dans l'étude des temps de réaction. Le mien est plus familier à un musicien. La courbe que j'obtenais en frappant un coup affecte la forme d'un A. J'ai supposé que le temps marqué tombait dès le moment de l'élévation de l'horizontale tracée par le

[1] Le résultat de ses expériences a été rapporté dans la Phonétique de M. Scripture.

style. En tout cas l'erreur est minime. Quant à la détermination du début de la voyelle, il faut faire appel au raisonnement. En dehors des indications de M. Verrier, on en trouvera d'autres dans les *Principes* de M. Rousselot, p. 969 sqq., et dans l'appendice des *Speech curves* de M. Scripture. Je dois dire que les premières vibrations sont beaucoup plus nettes quand on a recours, comme j'ai fait, à une membrane de verre et à une grande vitesse. Au demeurant, voici, même en dehors du cas qui nous occupe, les règles que je me suis fixées à cet égard pour la lecture de mes tracés. Je fais entrer en ligne de compte les vibrations extrêmes, à peine marquées, lorsqu'il s'agit d'un phonème initial ou final. J'ai pour cela de bonnes raisons. D'une part, nous avons dit que l'oreille est sensible à de très petites durées. D'autre part, si l'on ne perçoit pas, dans des intervalles si brefs, les degrés successifs de l'énergie, du moins saisit-on l'effet confus de la marche générale : ce sont précisément ces vibrations à peine marquées qui font la mollesse ou la vigueur des attaques. Enfin, tant pour la durée que pour l'énergie, l'esprit complète, même au prix d'un anachronisme, ce que l'oreille a perçu. Quand il s'agit d'une voyelle qui suit une consonne, je la fais commencer à la première vibration qui ait la longueur, sinon la forme définie, des périodes suivantes et mieux caractérisées. M. Verrier choisit au contraire, un peu plus loin, la première période de forme caractéristique, celle par exemple où tous les petits festons qui agrémentent un *a* sont dessinés, sans que le dessin en soit toujours aussi accusé qu'il le sera par la suite. Ma méthode, ici encore, tient compte du mode de l'attaque. Celle de M. Verrier tient compte davantage de la réalité physiologique, psychologique et phonétique, puisque c'est le moment où la bouche a atteint la position de la voyelle qui est, nous l'avons dit, le but de l'effort phonateur. Aussi l'ai-je adoptée pour mes dernières lectures, après avril 1910, particulièrement pour celle du quatrain d'*Athalie* solfié qu'on a vu p. 182 sqq.. Mais on remarquera que la différence est insignifiante, n'excédant jamais l'écart maximum de 6 cs. que m'ont présenté ces expériences, et pas toujours ces 2 cs. qui nous ont paru représenter l'instantané psychologique, comme ils représentent aussi l'erreur qu'on peut commettre dans la lecture d'un tracé. Enfin cette différence est à peu près constante, surtout dans un morceau solfié où le timbre et l'attaque sont à peu près uniformes. Je conclus donc avec M. Verrier que le temps marqué, dans la déclamation, tombe exactement sur le début de la voyelle. Ajoutons qu'il est probable que c'est aussi là que tombent le geste étudié d'un di-

recteur de chœurs, et le geste spontané de l'orateur, lorsqu'il est énergique. Le geste en effet, surtout le geste expressif et « figuratif », est un accompagnement naturel de la phonation expressive, qui a été elle-même justement définie un geste phonétique.

Confirmations et conséquences. — Les résultats qu'on vient de voir sont encore confirmés par toute sorte d'expériences et de rapprochements (1).

J'ai voulu, comme faisait de son côté M. Verrier, ajouter le pneumographe aux inscriptions précédentes, mais une membrane s'en est déchirée pendant l'expérience. Je n'ai pas jugé utile de recommencer parce que j'avais déjà constaté (v. p. 154), entre un mouvement brusque des muscles expirateurs et le début de la voyelle très accentuée, la même coïncidence que je viens de rapporter entre ce début et le coup de l'index. Il y avait donc là un synchronisme qu'on pouvait déduire des deux autres, et il est probable que l'expérience l'eût établi pour le français aussi bien qu'elle a fait pour l'anglais.

J'ai aussi inscrit la mesure battue dans le chant. Ici il ne s'agissait plus d'un rythme libre, mais d'un mètre, d'ailleurs spontanément déterminé. On sait d'ailleurs qu'un mouvement concomitant est d'un grand secours quand on recherche l'exactitude du rythme, du mètre ou de la répétition. On va davantage en mesure quand on bat la mesure. Et ici j'ai étudié non seulement le temps fort, mais le faible. J'ai chanté en battant la mesure à deux temps : *Au clair de la lune* (2). La coïncidence que j'ai dite s'y est produite avec la même approximation que dans la déclamation, et elle a été la même pour les temps faibles que pour les forts.

J'ai négligé d'inscrire la mesure en suivant la déclamation d'une autre personne. Mais, ce qui revient un peu au même, j'ai suivi un métronome. C'est là un mètre « réglé » par opposition au mètre libre dont j'ai parlé jusqu'ici, et la question posée est un peu différente de la précédente : quand on m'impose un rythme ou un

(1) En revanche certains faits en offrent une confirmation qui n'est qu'apparente. Nous avons pu, pour nous faire mieux entendre, désigner sous le nom de métriques la préaccentuée (p. 198) et la première syllabe du crétique expressif (p. 203). Ce n'est pas à dire que la syllabe métrique ait une existence rythmique, du moins pour le rythme continu. D'une part le surcroît d'énergie, dans les deux cas que je viens de citer, peut fort bien commencer dans le cours de la voyelle. D'autre part il y a d'autres cas où il n'affecte qu'une consonne. Il ne s'agit pas, dans la scansion, du moment où commence l'effort, mais plutôt de celui où il aboutit, et que vise le coup.

(2) Pour faciliter la lecture des tracés, je changeais quelques paroles, et prononçais par exemple : *Au clair de ta flamme.*

mètre, et que je fais tous mes efforts pour le suivre, comment se partage la syllabe? Pour y répondre, j'ai recueilli les coups d'un métronome neuf (cela est presque nécessaire), en faisant effleurer par l'extrémité du pendule à l'une des extrémités de sa course une de ces capsules exploratrices du larynx que j'ai indiquées plus haut. Dans d'autres expériences, je me réglais sur les coups du métronome sans les inscrire ([1]). J'en mettais le coulant à 72, et je prononçais, soit en chantant soit en parlant, des dissyllabes *aba*, *apa*, *ava*, *afa*, etc... partant avec un battement du métronome, prolongeant beaucoup la consonne, et laissant la deuxième voyelle tomber de soi sur un deuxième battement. J'en ai fait de même pour *abra*, *apta*..etc... *aka*, *akta*, *aksta*, *akstra;* et aussi, afin d'étudier les inaccentuées, mais cette fois sur trois battements: a*pap*a, etc.. Eh bien les temps, selon la scansion prévocalique, ont été toujours très sensiblement égaux, et ne l'eussent pas été selon la scansion traditionnelle. J'ai eu par exemple:

5 octobre 1906

a	p	a	+ pause
42	41	83	
	83		
a	f	a	+ pause
46	32	82	
	78		

Il en est donc du rythme réglé comme du libre, et du mètre imposé comme du spontané. C'est cette régularité d'ailleurs qui rend possibles la musique d'ensemble et la danse, et cette correspondance qui permet l'accord des deux avec la poésie ([2]).

([1]) On peut, dans de telles expériences, s'inquiéter du temps de réaction. D'après M. Scripture, la durée moyenne d'une réaction phonétique à un stimulant sonore serait de 20 cs.. J'ai fait des expériences pour établir la mienne. J'ai trouvé qu'elle variait de 9,5 à 21 cs. Mais ces expériences, faites encore avec le métronome, ne sont pas très sûres. J'ai constaté avec un chronographe Jacquet, beaucoup plus précis, que mes réactions ordinaires sont très vives: elles ne dépassent pas 6 cs. avec un stimulant électrique, d'autant que je dirige mon attention non sur le stimulant mais sur la réaction. Au reste le temps de réaction est une quantité insignifiante, et, normalement, à peu près constante.

([2]) Il est intéressant d'observer qu'au point de vue de la hauteur la consonne paraît se rattacher au contraire à la voyelle qui suit. J'ai chanté *aba*, *ava*, *ama*, *aya*, avec une différence d'une octave entre le premier *a* et le dernier. On peut recueillir les vibrations du larynx avec une ampoule *ad hoc* ou simplement par l'olive du nez, surtout si l'on nasalise la première voyelle. Le résultat est celui que j'ai dit, sauf certains cas de *portamento*, qui sont fréquents, surtout pour les consonnes nasales.

Il y a encore, de la scansion prévocalique, une démonstration, à la vérité hasardeuse, à savoir qu'elle révèle davantage dans la déclamation et le chant un isochronisme exact. M. Verrier en a beaucoup usé. Il a pu la présenter d'une façon frappante pour un vers anglais ïambique, dont les trois pieds, avec la scansion décroissante et prévocalique, durent également 60 cs. (le mètre y est d'ailleurs favorisé par des répétitions), tandis que, soumis à la scansion traditionnelle, ils présentent un écart extrême de 13 cs. c'est-à-dire de 1/5. Mais d'une part il y a là une pétition de principes, à moins qu'on ne fasse un postulat de la régularité. D'autre part, quelle que soit la scansion adoptée, notre langue présente beaucoup plus d'irrégularité, même dans le chant. Voici cependant un exemple de vers déclamé avec emphase (et non pas chanté), où le mètre est défiguré par la scansion traditionnelle :

4 octobre 1906.

[1] Au | cl*a*ir | de ta | fl*a*m|me
11 *75* 49 *83* 19

Entre les trois « temps » du milieu l'écart maximum est de plus de 5/8. Le même texte devient, avec notre scansion :

[2] Au cl|*ai*r d e ta fl *a*mm|e
28 *63* 55 *63* 13

Parmi les temps du milieu, les deux forts sont égaux, le faible ne leur est inférieur que de 1/8.

Soit encore un vers comme celui-ci, déclamé par moi le 13 octobre 1907 :

	Célébr*e*r	avec	v*ou*s	la	fam*eu*se	journ*é*e
[1]	42 *75*	46	*62*		52 *55*	46 *78* 2
[2]	50 *52*	47	*61*		54 *55*	45 *73* 2

Il est particulièrement régulier avec la scansion prévocalique. Avec l'autre il y a un écart énorme entre le temps fort et le faible du premier pied, tandis que le reste demeure à peu près constant. La scansion traditionnelle peut également ne pas altérer le mètre, à cause des compensations, introduire une régularité apparente là où elle n'existe pas en réalité, et dissimuler la régularité réelle. On n'acceptera donc les résultats des expériences ainsi interprétées, comme dans l'étude de M. Brown (v. p. 27), que sous bénéfice d'inventaire. La scansion prévocalique d'ailleurs est beaucoup plus assurée que cette régularité mathématique qu'on verra que tant de causes contribuent à troubler.

Enfin notre scansion, il nous sera permis de le noter, étant d'application universelle, a le grand mérite d'expliquer dans la métrique classique la règle de l'abrègement des voyelles en hiatus,

et celle, plus importante, de la longue par position, qui ne se comprendraient pas autrement. Pourquoi en effet la première syllabe, ayant la même étymologie, serait-elle plus longue dans *ārma* que dans *ăratrum*, si l'on doit scander *ar-ma?* Elle n'est allongée dans *arma* que par la présence d'une deuxième consonne qui ajoute sa durée à celle de la première. Elle la comprend donc aussi, et il faut, comme nous avons fait, scander: *arm-a.* Il n'y a d'exception que pour les groupes peu dilatables de deux consonnes dont la seconde est une liquide. Il est vrai que, à considérer les syllabes comme normalement formées d'une voyelle et d'une consonne, l'adjonction d'une nouvelle consonne, quand elle est unique, ne les allonge pas même de moitié. Or la règle antique était qu'une longue vaut non une brève et demie, mais deux brèves. Mais nous avons déjà dit que cette règle était manifestement conventionnelle, et que les syllabes pouvaient être, tout comme dans notre déclamation, encore plus irrationnelles ou plus flottantes que les pieds. Ce qui le prouve, c'est que l'on considérait comme également brèves la syllabe qui ne renferme qu'une voyelle, et celles qui contiennent en plus une consonne, ou même deux si la seconde était une liquide ; et comme longues également des syllabes qui renfermaient soit une voyelle longue, soit une voyelle brève accompagnée de deux ou plusieurs consonnes. Toujours est-il que la scansion prévocalique trouve à la fois dans la métrique classique une application nouvelle et une nouvelle confirmation.

II. — SCANSION DÉCROISSANTE.

Scansion traditionnelle et scansion décroissante. — Nous savons maintenant où tombe le temps marqué. Mais où placer le temps fort dans le pied?

Il y a là dessus deux systèmes. Le premier est celui de la métrique ancienne. La marche du mètre se modèle sur celle du rythme proprement dit. La scansion sera tantôt croissante, tantôt décroissante, selon par exemple qu'un membre alternant présentera une suite d'ïambes ou de trochées. On observera même que dans le mètre variable le sens de la marche ne sera pas déterminé une fois pour toutes par le début du membre, mais qu'il devra varier, si le rythme l'exige, même à l'intérieur. Ainsi nous devrons scander:

L|*a*sse d|e son boul*e*t |

faisant un pied décroissant et l'autre croissant.

L'autre scansion est toujours décroissante [1], quelle que soit la marche réelle du rythme. Plus d'ïambes, d'anapestes, etc.. On ne créera partout que des trochées, des dactyles etc.. Nous scanderons par exemple :

L|*a*sse de son boul|*e*t.

Si un ou plusieurs éléments précèdent le premier temps fort du membre, ils formeront une anacruse ; s'ils suivent le dernier, ce sera un excédent, qui n'a pas reçu de nom. Ainsi dans :

Légers vaiss|*eaux* de l'Auson|*i*e,

les trois premières syllabes forment une anacruse, l'*e* féminin est une syllabe excédente qui, avec l'*i*, la pause, et l'anacruse du membre suivant, forme un nouveau pied.

La scansion décroissante est la seule usitée dans la graphie de la musique depuis le XVIIème siècle. Bentley et Hermann ont voulu l'étendre aux vers classiques. La supériorité n'en fait pas doute. Cette scansion a d'abord le mérite de la simplicité. L'adoption en aurait simplifié la théorie de la métrique ancienne. Mais en outre il faut dire que ce n'est pas ici pure affaire de notation et de convention. Dans le mètre uniforme notre scansion a une justification psychologique. Ce mètre en effet est perçu rétrospectivement, au retour du temps fort. J'eus un jour l'occasion d'en faire l'expérience. J'entendis en passant dans la rue quelques notes de mandoline formant un motif incomplet, et dont je ne pouvais déterminer le mètre. Le joueur s'était arrêté au 5ème temps. Il reprit son motif en le complétant, et dès le 6ème temps je reconnus un air de valse : les deux premiers temps formaient anacruse [2].

D'autre part la scansion décroissante est la seule possible avec des pieds irrationnels où les temps forts n'ont pas leur juste valeur. La scansion traditionnelle dissimulerait l'isochronisme des pieds dans cet exemple :

fend*ez*	la	mer	c*a*lme	et	brill*an*te
46 *78*	22	41	*83*	30	30 *94* 9

(1) Comme celui de *prévocalique*, ce terme veut être expliqué Il désigne la marche de l'énergie discontinue d'un élément à l'autre, et non celle de la continue dans le premier élément. Nous l'avons dit : en fait l'énergie, même sonore, ne commence jamais par un maximum. De même en musique la barre de mesure est placée avant le temps fort, parce que l'ictus tombe au début de ce temps, mais, sauf le cas d'une préaccentuée qui l'annonce, ou d'une répétition qui le fait prévoir, ce temps n'est pas reconnaissable aussitôt.

(2) M. Meumann prétend que la scansion décroissante est la seule qu'introduisent les musiciens dans une série sonore isochrone, mais le fait est douteux et peu probant.

Laissons de côté le début du membre. Les deux premiers pieds décroissants durent respectivement 141 et 143 cs.. Avec une scansion croissante les deux derniers pieds auraient une durée de 146 et de 154 cs.. Dans d'autres langues on trouverait des exemples encore plus probants (1). De même la scansion décroissante permet seule de faire entrer dans le compte du mètre les pauses irrationnelles, qui sont très fréquentes. Enfin, dans plusieurs cas, et par exemple pour l'hémistiche cité de Vigny: *Lasse de son boulet*, comme nous le verrons aux deux chapitres suivants, cette scansion est la seule qui fasse apparaître la tendance à égaliser le temps fort et le faible d'un pied.

Tout ceci, il est vrai, ne s'applique qu'au mètre uniforme, et à des membres qui comptent plus d'un temps fort. Mais l'isochronisme du temps premier peut rester sensible sans qu'il y ait isochronisme de la mesure ou du pied. C'est ce qui m'était arrivé pour le début de motif joué sur la mandoline. C'est ce qui arrivera pour un membre, même complet, qui ne contient qu'un temps fort, comme celui-ci: *Mil huit cent onze!* et aussi bien dans la musique que dans la déclamation. C'est enfin le cas du mètre variable. Ici la vraie unité n'est pas le pied, mais le temps premier. Cela se reconnaît même à la façon de battre la mesure: tandis que, pour la musique moderne, seul le temps fort est battu en bas, et les autres le sont en l'air, pour le plain-chant tous les temps sont battus en bas. Cependant ici encore nous adopterons la scansion décroissante. En effet l'ictus est chose commune à toute espèce de mètres. Bien plus on le retrouve, même sans qu'il y ait mètre, dans tous les rythmes discontinus. Nous pouvons toujours scander de tels rythmes, si scander signifie en marquer les accents. Nous sommes même enclins à le faire, par suite de la tendance qu'a l'innervation à se traduire par des mouvements de tout l'organisme à la fois. Dans les séries rythmiques du discours l'ictus tombe à la place de l'accent. C'est là une articulation naturelle, et même la seule que marque le geste quand il est lui-même un coup. Le plus grand défaut de le scansion croissante est précisément de ne pas tenir compte de ce fait. Faible ou fort, l'ictus, dans le vers de Racine, tombe aux places que voici:

Célébr|er avec v|ous la fam|euse journ|ée.

Rattacher les longues aux pieds précédents, c'est couper ces pieds

(1) En revanche la scansion décroissante met moins en relief l'isochronisme quand il y a changement de tempo, car ces changements se font au temps faible.

en deux par l'ictus. En d'autres termes la scansion décroissante est la conséquence obligée de la prévocalique.

Je dois dire cependant que j'ai rencontré un sujet qui, bien qu'il eût l'habitude de la musique, répugnait à la scansion décroissante dans la déclamation. Même averti, il continuait à entendre:

Célébrer | avec vous | la fameu se journée,

ou plutôt encore: *Célébre r avec vous...*, ce qui montre qu'il ne subissait pas la suggestion de la graphie. Et pourtant on observera que par surcroît, dans cet exemple, le mètre a dû être uniforme. Mais outre qu'on ne peut rien inférer d'une expérience unique, il est très probable que mon sujet ici n'a été sensible qu'au syllabisme ou au rythme, non au mètre. Ce sont là principes différents, qui peuvent subsister côte à côte, et que les anciens déjà avaient eu le tort de confondre. Le rythme continu est naturellement croissant-décroissant. Le rythme discontinu et le syllabisme, dans notre langue, sont normalement croissants. Le mètre est toujours décroissant.

Toute scansion métrique, sans doute, est œuvre de la volonté et de la convention, qui jalonnent une route continue. Mais la place des jalons était comme marquée à l'avance par des éminences naturelles. Les scansions décroissante et prévocalique, solidaires parce qu'elles reposent également sur la considération de l'ictus, ont un fondement naturel dans ce caractère de « coups » que nous avons reconnu aux mouvements de la voix articulée, et qui est surtout apparent lorsqu'ils comportent un accent.

CHAPITRE IV

LE MÈTRE VARIABLE.

Nature et portée. — Soit le vers suivant:

Landry, 1er mars 1909.

Sait aussi des méchants arrêt e r les complots
20 32 *47* 22 27 **69** 27 32 2 3 18 32 **32** 1 2 5

Le tempo (tiré des longues intérieures) paraît être de 23 cs. environ par temps premier. Toutes les syllabes non accentuées ont la valeur d'un temps premier. S'il se trouve jusqu'à quatre de ces syllabes qui dépassent de beaucoup cette valeur, c'est par suite de phénomènes rythmiques (un préaccent dans *complots*, un dédoublement d'accent dans *aussi* et *arrêter*, et peut-être aussi une imitation de ce dédoublement pour *méchants*), que nous avons expliqués, et qui n'empêchent pas le mètre de subsister et d'être perçu. Des quatre accentuées, celles de *arrêter* a la valeur d'un temps premier, celle de *aussi* une valeur double, celle de *méchants* une valeur triple. Quant à celle de *complots*, il y a tout lieu de supposer qu'elle eût valu aussi trois temps premiers ou un peu plus, si elle n'eût pas été en partie mangée par la pause. Pour la faire égale à celle de *méchants* il faudrait y ajouter 37 cs. que l'on retrancherait de la pause. Celle-ci ne compterait plus que 125 — 37 = 88 cs., c'est-à-dire un peu plus de la valeur de trois temps premiers.

Des brèves, toutes d'une unité, des longues et des pauses d'une, deux et trois unités, souvent avec un retard, tels sont tous les éléments du mètre variable dans le français déclamé (1). Notre notation indique ces nuances. Selon la valeur en unités, les caractères sont ordinaires, italiques ou gras; l'espacement marque le retard (2).

---

(1) On trouve quelquefois aussi, dans des pieds pentasyllabes, des longues qui ont la valeur des quatre brèves suivantes. Je les marquerai par des majuscules.

(2) Dans l'accentuée de *arrêter* le retard marqué n'apparaît pas. C'est que l'*l* qui la termine a la durée particulièrement brève de 4 ou 5 cs..
Pour évaluer les finales masculines je les complète au besoin par une partie de la pause, de la façon que je viens d'indiquer. De même je fais entrer l'*e* féminin ou masculinisé dans le compte de la pause qui suit

Quels sont les pieds ainsi formés, et comment les classer? Les distinctions tirées du « genre du rythme », ne conviennent plus ici. Il n'y a plus de raison égale, double, sesquialtère, ou autre, c'est-à-dire de mètre binaire ou ternaire, ou composé. Et il est vain de vouloir, comme on a fait dans le plain-chant, conserver dans un mètre aussi variable les pieds anciens. Tout ce qui garde ici quelque trace de la distinction entre un mètre binaire et ternaire, ce n'est plus le pied, c'est la longue et la pause, quand elles comptent deux ou trois unités. Le seul principe essentiel est ici l'isochronisme du temps premier. C'est ce principe qui crée l'égalité réelle, subjective ou idéale des brèves. C'est lui qui fait que cette prolongation de la brève d'où naît la longue s'arrête volontiers aux deux premiers multiples de l'unité. C'est donc à peine si l'on peut encore parler ici de pieds. Du moins ne classera-t-on les pieds que d'après le nombre des syllabes, qui varie de 2 à 8, et la valeur de la longue en unités. Je n'ai pas rencontré de pieds comptant moins de 2 et plus de 11 unités.

De même, si nous avons pu parler de groupes rythmiques composés (comme celui que forme le premier hémistiche du vers cité) on ne peut dire, hors du mètre uniforme, qu'il y ait des pieds composés. Il y a, tout au plus, des pieds ou des anacruses divisés par un accent emphatique du premier degré, comme celui que forme l'autre hémistiche du même vers, ou même par deux de ces accents, comme celui-ci :

voile au s o u ffle amour e u x des v(ents) [1].

Au reste il peut très bien se faire dans des circonstances favorables que deux ou plusieurs pieds égaux se suivent comme dans ce vers :

Landry, 23 sept. 1903 soir.

Tout	un	m*on*de		fat*a*l,		écras*an*t	et	glac*é*	
29	37		38	29		37 30	25	45	
	66	*63*		67	*72*	67	*76*	70	*79*

Nous avons là une série très nette de trois dactyles, ou si l'on veut de quatre anapestes. Mais dans des exemples de ce genre le mètre uniforme n'est, logiquement, qu'un cas particulier, qu'une espèce accidentelle du mètre variable.

---

[1] On verra au chapitre suivant que j'ai eu le tort de ne mettre aux mots *souffle* et *amoureux* qu'un simple accent du mot. Et il se peut fort bien que Chateaubriand y ait voulu sur tous deux ou du moins sur l'un d'eux un accent très marqué.

Quant à l'exactitude du mètre que nous venons de définir, à ses degrés de netteté, et à sa perception, il y a trois séries de réserves à faire. La première n'est pas particulière à la déclamation. Il est certain qu'il ne faut pas s'attendre ici à une rigueur mathématique, qui serait d'ailleurs monotone et froide. Une foule d'obstacles s'y opposent, que nous avons vus au livre du Rythme. Ainsi nous n'indiquions pas moins de quatre irrégularités dans le premier vers cité. Quelle que soit la tendance de l'emphase soutenue à égaliser les syllabes, elle ne peut effacer complètement les différences qui résultent du nombre et de la nature des phonèmes. De son côté l'expression introduit, sous la forme d'accents anormaux, des irrégularités passagères qui ne sont pas toujours compensées. Ces accents, comme celui de la première consonne, se peuvent même ajouter aux normaux. Le tempo varie légèrement de la protase à l'apodose, et il peut subir des variations brusques et fortes, sous l'influence de l'expression. Les accents, surtout normaux, sont souvent précédés d'une anticipation. Les finales et les pauses tendent très souvent à se prolonger, si bien que c'est une bonne règle, quand on hésite, d'en réduire la valeur plutôt que de la forcer. Toutes ces causes ne cessent de troubler le mètre. Mais aussi nous avons vu dans la Ière Partie, à propos de la perception du rythme et de l'illusion du mètre, que toutes ces irrégularités n'étaient guère sensibles, ou qu'elles étaient consenties. Ce dernier cas, comme nous l'expliquerons dans notre App. II, est peut-être même celui des points d'orgue, tout au moins dans la musique. En somme, quand le mètre est bien établi, il ne souffre guère d'autre infraction véritable que les fautes métriques. Celles-ci consistent à l'ordinaire dans l'abrégement d'un accent (comme celui de *monde* dans le vers cité plus haut, ou de *soumis* dans le 3e vers du quatrain de Joad) qui s'explique par la liaison avec les mots suivants, et qu'amène une tendance paresseuse à retomber au débit réaliste. Mais précisement ces défaillances, qui sont conscientes, prouvent que la durée relative, chez un bon diseur, est parfaitement voulue et définie. Et comme ce sont aussi là les seules irrégularités métriques que n'expliquent pas nos lois du rythme, c'est le cas de dire que l'exception confirme la règle. Et en effet toutes les irrégularités que je viens d'énumérer se retrouvent dans la musique. Nous avons assez dit que l'isochronisme, surtout dans l'art, ne saurait jamais être qu'une limite idéale.

Mais voici des réserves plus graves, qui ne concernent que la déclamation. Si le mètre s'y rencontre en France, il est loin d'y être

aussi fréquent et aussi net que dans la musique moderne. Le plus souvent il n'existe pas du tout, ni objectivement, ni subjectivement. A cet égard il y a les plus grandes différences entre les genres de diction, les passages du texte et les sujets. Ainsi la diction tempérée, même artistique et régulière, ne donne pas l'impression du mètre tel que nous l'avons défini. Il y faut une certaine lenteur du tempo: 17 cs. environ. C'est peut-être qu'à cette allure le sentiment de la rapidité de succession commence à remplacer pour les longues celui de la durée des intervalles. S'il est vrai qu'on n'ait ce dernier sentiment qu'à partir d'un intervalle de 50 cs., il commencerait, ce qui paraît exact en effet, dans un tempo de 17 cs. avec une longue de 3 unités ($17 \times 3 = 51$), et dans un tempo de 25 avec une de deux unités ($25 \times 2 = 50$).

D'autre part une certaine régularité est nécessaire, qu'on n'obtient pas dans la déclamation réaliste ou pathétique. Il faut qu'il y ait emphase, et que l'emphase soit soutenue ou continue pour que le débit soit lié, sans trop de heurts ni de hachures, c'est-à-dire sans excès d'énergie dans les accents ni abus des pauses. Ceci ne peut se rencontrer que dans la déclamation poétique et oratoire, quand elles ne sont pas trop mêlées de scories pathétiques et réalistes. On verra, surtout au chapitre suivant, que selon les textes, et parfois d'un vers à l'autre, le mètre peut apparaître à tous les degrés dans la déclamation d'un même sujet. Le difficile, précisément, est de le reconnaître, de l'évaluer, et surtout de le faire apparaître à des lecteurs, dans des genres de diction hybrides. L'oreille est ici le seul juge. Ce qu'on peut dire, c'est que, fût-il malaisé à prouver, il suffit qu'il y ait emphase dans la déclamation française pour que nous ayons peu ou prou le sentiment qu'il nous donnerait, ou le souvenir de ce sentiment.

Enfin, pour le même morceau, le mètre n'est pas également marqué chez tous les sujets. Et cela se comprend de reste. Une foule de gens, qui savent parler et marcher, ne savent pas plus déclamer que danser, chanter ou jouer de la flûte. Mais alors que personne ne s'avise, et pour cause, de tirer des sons d'une flûte sans apprentissage, beaucoup de gens se mêlent de chanter sans art, plus encore de déclamer, ou du moins de juger de la déclamation. Ceux mêmes dont c'est la profession, nous l'avons dit, ne l'apprennent que d'une façon tout empirique et pour la scène, c'est-à-dire dans un genre d'où la régularité est tous les jours plus bannie. Or le mètre ne peut se rencontrer que dans une déclamation tout artistique, idéaliste et conventionnelle qui est l'émule de la mu-

sique. De tous mes sujets, c'est chez moi qu'il est le plus accusé. Ensuite c'est chez M. Silvain, parce que ce comédien se met avec conscience dans l'état d'emphase voulue.

Le troisième ordre de réserves est plus subtil. Même là où l'existence du mètre est parfaitement assurée à mes yeux, il ne s'agit jamais que d'une forme d'existence indécise, si je puis dire, entre la puissance et l'acte. M. Silvain, par exemple, est certainement loin de savoir qu'il use du mètre variable, ni ce que c'est, en quoi d'ailleurs il a bien raison. Il en irait tout autrement s'il y avait convention explicite, comme dans la métrique classique et le plain-chant. Uniforme ou variable, là le mètre était fixé et soutenu par des règles, par un enseignement, par l'aide de la mesure battue, par la faculté de chanter en chœur ou d'être accompagné par des instruments. Un mètre purement déclamé ne saurait être assimilé à ces mètres du chant. Mais il suffirait, j'ose le dire, qu'on décrétât le mètre chez nous pour que l'existence en fût assurée ou avérée pour le moins autant que celle du syllabisme dans les vers, qui est bien compromise, comme nous avons vu. Que dis-je? Il suffira peut-être que l'on appelle sur lui l'attention pour que le mètre variable soit reconnu, adopté, régularisé. Pour le moment il n'existe guère qu'à l'état de tendance instinctive, de convention implicite, de tradition inconsciente, irrégulièrement et imparfaitement suivie.

Répétitions. — En dehors de ces déclamations qui l'ignorent, le mètre variable souffre parfois des exceptions dans le sens inverse d'une régularité plus rigoureuse, ou tout au moins différente, qui est due à des phénomènes de répétition. Nous avons déjà noté, à propos du rythme et du syllabisme, cette tendance, qui est naturelle à l'émotion.

Parfois, dans la déclamation très calme et très unie, c'est le mètre lui-même qui est répété, et cette fois non pas, comme nous l'avons vu plus haut, par l'effet naturel de la succession de groupes syllabiques semblables. Dans l'exemple suivant :

Landry, 23 sept. 1908 soir

La v**e**ille des Ram**e a u** x, au rûch**e r**, par les s**e n** tes
33 **7 8** 18 25 21 **7 9** 27 32 **7 6** 28 29 **7 2**

les trois pieds ont à peu près la même durée (142, 138 et 133 cs.) encore que le premier soit tétrasyllabe et les deux autres trisyllabes. L'isochronisme du pied l'emporte donc ici sur celui du temps premier. Il est d'autant plus sensible que la valeur de la longue reste à peu près constante, et égale à 4/3 du pied. J'ai déclamé très souvent ce vers, et le même phénomène s'y est toujours observé,

quoique mon tempo variât de 18 à 28 cs., et la durée des longues de 59 à 105. C'est que ce vers ouvre le récit d'une rencontre amoureuse, et l'expression du ravissement y produit un rythme isochrone et plongeant. On peut ici parler de pieds irrationnels, surtout pour les deux seconds. La métrique ancienne entendait par là, comme on sait, des pieds où le rapport des durées entre syllabes n'était pas simple. Les anciens croyaient que des pieds semblables abondaient dans la prose. Observons à ce propos que s'ils ne sont pas aussi fréquents qu'on a pu le penser dans notre déclamation, c'est qu'ils supposent un mètre uniforme. On verra pourtant que je me laisse assez souvent entraîner à cette répétition comme à celle du syllabisme. C'est d'ordinaire, comme dans le cas précédent, par l'effet de l'extase lyrique. Dans la période: *Celui qui règne*, etc..., sur quoi je reviendrai, ce fut au contraire par un désir de fermeté. On y relèvera l'isochronisme (143 et 142 cs.) de deux pieds pentasyllabes obtenu par l'inégalité des longues, comme ici:

est aussi le **seul** qui se glorifie de faire la lo*i*,
65 **78** **55** **87**

et conservé même dans les pieds qui comprennent des pauses, ou bien au contraire à distance, et par exemple d'un membre à l'autre.

A côté de cette tendance à égaliser la durée des pieds, j'en ai relevé une à en égaliser les deux parties, le temps fort et le temps faible. Elle a été particulièrement nette, pour les pieds de 3 et 4 syllabes, dans mes alexandrins schématiques. En voici un de coupe 3+3+2+4:

16 15 18 14 16 14 16
31 *32* 32 **8 1** 18 **46** 46 **38**

Le fait d'ailleurs peut s'y combiner avec ce rythme de la période que nous y avons signalé dans les longues (p. 236). Voici un vers 2+4+2+4, où les deux pieds tétrasyllabes sont également divisés en deux, mais où la longue du second est ralentie parce qu'elle se trouve à l'apodose:

16 14 14 16 13 17
21 **40** 44 **8 6** 21 **50** 46 **36**

Dans la déclamation effective rien de plus fréquent que le dactyle métrique, ou même qu'un groupe d'un anapeste et demi. Chose curieuse, il n'est pas nécessaire pour cela que le reste du morceau soit métrique. Le dactyle se rencontre d'une façon sporadique, mais très nette et très sensible, et surtout sous l'action de la véhémence, lorsque les deux brèves sont encadrées entre deux accentuées de même énergie, comme je l'expliquerai au chapitre suivant à propos des mots: *on distingue une rose* dans un débit

par ailleurs très pathétique et très irrégulier. Cette sorte de balancement du temps fort et du faible est encore une forme de répétition, et il semble bien que la répétition ici encore soit l'effet non de l'art mais d'une émotion spontanée. Aussi les brèves peuvent-elles être très inégales, comme il arrive deux fois, en deux sens différents, dans cet exemple de M. Silvain:

ou qu'il peut rajeunir
19 28 33 14
47 *49* 47

La même égalité des temps fort et faible se rencontre dans les mêmes circonstances avec des pieds de quatre syllabes, qui forment ainsi des ions. On en verra un exemple *(proclament une fête)* dans le même texte que le dactyle de naguère *(on distingue une rose)*.

Il est plus remarquable qu'on trouve quelquefois, par exception à ce que nous avons dit de leurs valeurs ordinaires, des longues qui ont trop exactement la durée des quatre brèves suivantes pour qu'on les puisse considérer ici comme valant trois unités retardées. Voici deux exemples de pieds semblables dans la seconde strophe de la *Maison du Berger:*

Landry 23 sept. 1908, soir

L A sse de son boul e t
8 2 83
P E N che sa tête p â le et pl e u re sur la m e r
9 0 92 9 2 53 8 5 62 9 9

Je n'ai pas souvenir de longues balançant ainsi cinq brèves. On sait que c'était là leur valeur maxima dans la métrique classique et dans le plain-chant.

Le dernier vers cité nous offre encore l'exemple d'un phénomène intéressant, l'allongement de la syllabe *et pl.* Ce n'est pas une préaccentuée, puisque la voyelle est fermée, et plus même que celle qui porte l'accent. Ce n'est pas un accent sur une première consonne, puisque le groupe des deux consonnes dure en tout 24 cs. alors que la voyelle à elle seule en a près de 29. Il faut donc toujours attribuer, au moins en partie, l'allongement très fréquent du temps faible dans un pied dissyllabe soit à notre tendance à égaliser les demi-pieds ou les pieds, soit au concours de ces deux tendances. Il semble bien en particulier que, d'une façon générale, nous tendions à niveler la durée ou le poids des pieds trop inégaux. C'est ainsi que s'explique la précipitation du temps faible quand il est très long, comme on le verra au chapitre suivant dans:

abandonnez la vo*i*le au souffle amoureux des v*en*ts.

Les deux sortes de répétition que j'ai signalées, celle du pied et celle du demi-pied, peuvent fort bien se combiner. C'est le cas de ce vers, dit par M. Bonnard:

Que tu p*eux* jusqu'à N*i*ce étreindre les mar **i n** s
49 *61* 61 *61* 33 60 60 8 8

Il y a là isochronisme des deux grands pieds, et dans chacun d'eux du temps fort et du temps faible, bien que l'un soit trisyllabe, l'autre tétrasyllabe. Si l'on fait abstraction de l'anacruse et de la finale, je n'ai rien de plus régulier. Mais aussi est-ce la diction d'un poète.

Il existe enfin une troisième sorte de répétition, celle de la valeur des longues, lorsqu'elle est considérable. On pourra l'observer trois fois dans le dernier vers cité de Vigny. Elle est sensible aussi dans le premier vers du même poème: le mot *cœur* y ayant été prolongé, la longue suivante a subi la contagion. De même il arrive assez souvent que le tempo des longues soit différent de celui des brèves: en général il est alors plus lent. Il y a là sans doute un cas de répétition médiate ou immédiate, analogue, si j'ose dire, à l'hérédité sexuée. Mais à la différence des deux répétitions précédentes, celle-ci trouble le mètre au lieu de l'accuser.

Aux trois sortes de répétition dont j'ai parlé se rattache également ce qu'il me sera permis d'appeler à mon tour la modulation métrique. Les longues gardant la même valeur, les brèves peuvent soit se précipiter comme dans le dernier pied du vers de M. Bonnard, qui en offre trois pour une, soit, ce qui est plus fréquent, se ralentir, surtout d'un membre à l'autre, comme dans le vers *Tout un monde fatal...*, où deux brèves ont la même valeur que trois des vers précédents. Ceci rappelle la substitution en musique du duolet et du triolet.

Ainsi, à côte du mètre variable, qui est la règle, il y a, dans la déclamation, une tendance assez notable au mètre uniforme, surtout par la création de pieds irrationnels.

Preuves et présomptions. — La thèse que nous soutenons, ou si l'on préfère l'hypothèse que nous proposons a contre elle sa nouveauté à peu près absolue [1].

---

[1] Les prédécesseurs les plus voisins que je me connaisse sont Scoppa et Ducondut, qui ont affirmé tous deux que l'accent doublait la durée de la syllabe affectée, et cherché en français les pieds classiques. M. Verrier me signale au dernier moment que M. W. Thomson découvre des cas de mètre variable dans plusieurs langues: grec, latin, anglais, français et allemand, mais il les attribue à la quantité, et les constate même hors de la déclamation.

Si le mètre variable n'a pas été reconnu par les critiques, c'est avant tout parce que ceux-ci, jusqu'à ces derniers temps, se sont beaucoup moins occupés de la réalité que des conventions, et de la déclamation que du vers écrit sur le papier. S'en fussent-ils souciés, que plusieurs obstacles s'opposaient à la découverte. D'abord le mètre n'est ni parfait ni constant. Ensuite la rapidité du tempo empêche d'observer les rapports de durée qui ne sont pas mathématiquement exacts dans une langue où la durée ne joue aucun rôle lexicologique. Enfin et surtout la tradition du mètre variable s'est perdue. Déjà le genre sesquialtère, si commun pourtant chez les anciens et dans la musique populaire de tous les pays, paraît difficile à beaucoup de musiciens. Que sera-ce d'un mètre incessamment varié! Seuls les appareils, outre qu'ils révèlent la réalité objective, ils peuvent éduquer l'oreille et l'habituer à l'interprétation de cette réalité. Même avec leur aide je ne suis arrivé à la conception qu'on a vue que fort tard et après avoir fatigué quantité d'autres hypothèses. Mais voilà déjà quelque temps que cette conception, à l'user, loin de s'affaiblir dans mon esprit, ne cesse de se confirmer. La thèse du mètre variable repose sur trois bases essentielles: d'abord et surtout la lecture des tracés, où les chiffres parlent quelquefois très clairement, comme on a vu pour le vers de M. Bonnard; ensuite la composition très inégale des groupes syllabiques dans notre langue, qui fait que le mètre uniforme y est exceptionnel; enfin nos lois du rythme phonateur, qui nous permettent d'expliquer l'origine physiologique de presque toutes les infractions, ou d'en réduire la portée psychologique, ou tout au moins d'en classer la nature phonétique. Edifié sur cette triple base, mon système me paraît aujourd'hui l'œuf de Colomb.

La vérité en devra être surtout éprouvée, et la portée mesurée sur les exemples nombreux et particuliers qu'apportera la IIIe Partie de cet ouvrage. Mais nous pouvons l'étayer dès à présent de tout un ensemble de preuves et de présomptions, dont chacune a sa valeur propre, et dont le nombre et la concordance font encore plus impression: c'est à savoir un argument presque a priori, une démonstration expérimentale, et une série d'analogies.

Et d'abord, voici qui le rend vraisemblable. En dépit des réserves que j'ai dû faire sur la diction des comédiens, qu'on aille entendre une tragédie au Théâtre-Francais ou à l'Odéon, on aura, surtout si l'on sort d'un théâtre du boulevard, l'impression très nette d'un débit conventionnel (dans ma pensée, c'est un mérite). Ceci prouve déjà qu'à côté des conventions violées sans qu'on le sache,

comme celle de l'isochronisme dans la musique, du syllabisme dans nos vers, et sans doute aussi de la quantité dans les vers anciens, il peut y avoir, surtout en pareille matière, des conventions établies et respectées sans qu'on s'en doute. On en trouverait plusieurs exemples dans l'histoire de la versification, et surtout de la diction, où les règles conscientes suivent la pratique de loin. Quel peut être cependant l'objet non défini de la convention que nous avons dit qui règne sur nos scènes classiques? Pour un étranger surtout la réponse n'est pas douteuse. Il s'agit d'une certaine cadence, d'une certaine régularité dans les rapports de durée (1). Une dame Italienne me disait: « c'est un rythme de polka! ». L'expression est hyperbolique. Il est certain que nous n'avons pas affaire ici au mètre uniforme de la musique moderne. Il n'est pas moins assuré qu'une déclamation comme l'italienne étant caractérisée par les phénomènes du rythme amétrique et du syllabisme, la nôtre comporte quelque chose de plus. Reste qu'il s'agit d'un mètre différent et très particulier, qui partant pourrait très bien être le mètre variable.

Mais tout ce que nous avons dit jusqu'ici est d'ordre spéculatif, et en pareille matière rien ne vaut l'intuition. Il faut, pour reconnaître le mètre variable dans un texte déclamé, avoir une oreille de musicien, ou plutôt encore s'être fait une oreille de métricien, chez qui l'habitude a rendu spontanée l'attention volontaire à la durée, et qui perçoit également le rythme et le mètre, sans qu'ils se nuisent l'un à l'autre plus qu'ils ne font dans la musique. Que l'on écoute alors un comédien ou surtout un poète, et l'on pourra noter les pieds de sa déclamation avec une assez grande sûreté. Mais il y a mieux. Point n'est besoin d'étude ni d'éducation préalable pour reconnaître un mètre tant soit peu marqué, si l'on entend le morceau au phonographe ralenti, et surtout si l'on prend la triple précaution de fermer les yeux, de battre la mesure, et de faire abstraction de la mélodie. C'est encore là une expérience que je n'ai pas négligé de faire avec d'autres que moi (2).

Enfin à côté de cette preuve topique et directe, que je ne puis administrer dans un livre, il y a toute une série de comparaisons

---

(1) J'ai entendu à Londres une actrice, dans certains passages d'une comédie fantastique en prose, user d'une sorte de psalmodie dont on m'a dit que la tradition s'était conservée dans les théâtres Anglais Ici c'est plutôt la hauteur qui est en jeu.

(2) Dans des circonstances favorables, par exemple pour les textes solfiés, on pourra battre la mesure non plus seulement avec la main, mais même avec un métronome Je recommande pour cet usage le métronome de l'école Chevet: c'est un simple ruban gradué, semblable à un « centimètre » de couturière, qui a l'avantage d'être silencieux.

qui réduisent à néant les objections que l'on pourrait tirer de l'irrégularité des chiffres.

Et d'abord il est très remarquable que ces irrégularités s'évanouissent presque complètement dans la déclamation solfiée. Reprenons, pour en juger, la comparaison de la p. 182 sq.. Voici pour le premier vers, à 0cs,5 près, la durée des syllabes métriques, dans le texte déclamé puis solfié:

	Celui	qui	met	un	frein	à	la	fur-eur	des	flots				
A	26	66	23	31	67	67	16	51	21	71	30	38	8	4
B	22	59	21	19	22	58	22	21	21	19	22	56	7	7

Sauf la diversité des tempos (23 pour A et 20 pour B), et l'accent de *fureur*, qui est très fort dans A et omis dans B, les différences qui séparent les deux textes sont dues, directement ou non, à la la variété dans A du contenu des syllabes quant au nombre et à la nature des phonèmes. Dans B, dépouillé des accidents phonétiques et rythmiques qui le dissimulent, le mètre variable apparaît avec une évidence éclatante.

D'autre part les irrégularités qui troublent le mètre dans la déclamation ne sont pas moins considérables, elles le sont parfois beaucoup plus, comme on le pourra voir à notre Appendice II, dans les diverses formes de la musique. Vocale ou instrumentale, la musique moderne est loin d'être toujours régulière. L'expression peut y troubler le mètre bien plus encore que dans la déclamation. Ceci n'est paradoxal qu'en apparence. Plus la convention du mètre est nette et explicite, comme il arrive dans le mètre uniforme, plus on peut prendre de libertés avec lui: tant l'isochronisme est affaire de convention!

Le plain-chant, surtout quand le mètre y est variable, est au contraire, à tous égards, la forme qui se rapproche le plus de notre déclamation française ([1]). Or, dans le plain-chant, si l'on en croit par exemple Mgr Lootens, dont l'ouvrage: *La théorie musicale du chant grégorien* (cf. p. 274 sqq.) paraît être au moins une œuvre de goût, il faut prononcer les syllabes naturellement, sans trop se soucier de leur donner une durée rigoureusement égale. Et de fait on verra dans le fragment de plain-chant que nous a chanté M. Gastoué, la valeur réelle des syllabes varier autant que dans nos textes déclamés, et, semble-t-il, pour les mêmes raisons.

Une dernière analogie intéresse de plus près encore notre

([1]) J'ai essayé de noter et de chanter le quatrain de Joad, en donnant à peu près à chaque syllabe la durée et la hauteur que m'indiquaient les tracés: deux domestiques italiennes ont demandé si « j'étudiais pour me faire prêtre? ».

déclamation, et nous apporte sur le mètre variable un témoignage d'autant plus précieux qu'il signale le phénomène dans le passé, et à une époque où il était sans doute plus pur et plus répandu qu'aujourd'hui. On sait par Lecerf de Viéville que Lulli notait les intonations et le rythme de la Champmeslé, dressée par Racine, pour les transporter dans ses opéras. Or c'est le mètre variable qu'il emploie dans les récitatifs. Qu'on prenne pour exemple le début du prologue d'une des pièces où le système est le plus nettement observé, l'*Amadis*.

Lorsqu'Ama dis—pa — — rut, u—ne douleur pro — fonde

Nous fit re ti — rer dans ces lieux.

Un charme assoupis — — sant devait fermer nos yeux

Jusqu'au temps for—tu — — né que le des — tin du monde

Dépendrait d'un hé — ros en — cor plus glo — ri — eux.

La syllabe non accentuée, normalement, vaut un temps premier. Il est vrai que ce temps premier est tantôt une croche, tantôt une double croche, au gré, semble-t-il, de l'expression. Il n'y a dans ce passage que quatre exceptions, assez explicables : la première syllabe de *lorsque* et de *une*, qui commencent un hémistiche ; celles de *fortuné* et de *glorieux*, qui sont suivies d'un abrègement compensatoire de la syllabe suivante. Je laisse de côté les *e* féminins de *profonde* et de *monde* dont la notation indique une pause. Il n'y a en effet aucune pause de marquée. L'accentuée vaut tantôt 2, tantôt 3 temps premiers sauf *(hér)os* qui n'en vaut qu'un, mais qui du moins tombe sur le temps marqué, et *(prof)ond(e)*, qui en vau quatre, mais qui se trouve à la fin d'un membre. Le résultat de l'adaptation aux vers de cette valeur des syllabes est que la mesure varie nécessairement de 3 à 4 temps. Encore varierait-elle davantage sans le changement du temps premier, et sans les libertés que le compositeur prend, comme toujours, avec les finales et les pauses. Eh bien, si nous déclamions ces vers, le tracé nous donnerait très exactement encore aujourd'hui les valeurs et le mètre que

nous venons de voir, sauf sur deux points d'importance inégale : le changement du tempo, c'est-à-dire de la valeur du temps premier, ne serait pas aussi prononcé, et l'initiale de *une* ne serait pas allongée. On sait d'ailleurs que l'exécution du chant était très souple au XVIIe siècle, afin de se rapprocher précisément de la déclamation, et elle devait atténuer ici ces deux divergences, interprétant le passage des doubles croches aux croches comme un simple rallentando, et faisant de l'initiale de *une* un triolet avec les deux brèves suivantes. Quoi qu'il en soit de ces deux détails, il est très remarquable à quel point le compositeur, au lieu d'en laisser, comme il fait d'ordinaire, le soin à l'exécutant, s'est attaché ici lui-même à suivre les moindres particularités de la déclamation. Au reste la pratique des autres musiciens dans le récitatif, en particulier celle de Gluck et de Mozart, n'est pas très différente. En effet, de même que la déclamation devient parfois réaliste en imitant la conversation, de même le récitatif et le plain-chant, imitant la déclamation, sont des formes réalistes de la musique. Aussi, quand le mètre est uniforme dans le récitatif, ce n'est guère que pour la graphie, ou grâce à la commode élasticité des pauses.

Le critère décisif d'une vérité scientifique, c'est qu'elle permet la prévision des faits. Je peux, si l'on me donne un texte, indiquer à peu près quelles durées il prendra, au moins dans ma déclamation. Au reste je ne fais pas difficulté à reconnaître que le système du mètre variable, reposant sur une donnée psychologique, celle de l'isochronisme idéal, laisse par sa nature même une grande latitude à l'interprétation des chiffres. Il n'est que de s'attacher à contrôler chaque fois les résultats avec le phonographe ralenti, et à les justifier. Mais on doit aussi faire un certain crédit à l'expérience du spécialiste. Si le lecteur, souvent, n'est pas convaincu par notre interprétation des chiffres, nous le renvoyons à ceux de la mélodie analysée par M. Rousselot : supposé qu'on n'y marquât point les valeurs des notes, comment les déterminer, comment y reconnaître une mesure et un temps premier ?

Je peux dire, d'une façon générale, que mes théories m'ont souvent permis de soupçonner des erreurs dans les chiffres que m'avait d'abord donnés pour la durée la lecture de mes tracés, soit qu'ils présentassent un défaut ou même un excès de régularité, et de constater, en effet, ces erreurs, avec la joie que l'on pense : je dis même dans des cas qui n'étaient jusqu'ici ni évidents ni connus, comme la présence d'un dactyle ou d'une très longue préaccentuée. Quel contrôle plus sûr ?

TROISIÈME PARTIE

EXEMPLES DE DÉCLAMATIONS

CHAPITRE Ier

LES GENRES DANS MA DÉCLAMATION.

Avertissements. — Je m'attache à varier ma diction selon le genre du texte, et c'est pourquoi ce premier chapitre d'exemples servira surtout à l'étude des genres de diction, tels que je les ai distingués à la fin de la Ière Partie : déclamation avec ses trois variétés, dictions autres que la déclamation, déclamation qui admet des éléments étrangers, et surtout qui se teinte de réalisme. Après cela viendront d'autres individus, très sommairement rangés par sexe et surtout par profession. Il est vrai que ces classes correspondent le plus souvent à divers genres de diction(1). J'aurais commencé par celle des poètes, qui doit être généralement plus régulière, si j'avais eu plus de sujets de cette catégorie.

Pour la notation, voici ce que j'ai à ajouter à ce que j'en ai déjà dit.

Quand le mètre fait défaut, tous les accents sont marqués indistinctement par des italiques, et tous les chiffres sont en caractères ordinaires. Le point d'interrogation marque, au début ou à la fin du texte une lacune, à l'intérieur un doute dans la délimitation des syllabes : dans ce dernier cas il affecte le chiffre qu'il précède aussi bien que celui qu'il suit. Je ne donne pas le détail par syllabes (surtout dans le temps faible) quand il n'est pas lisible. Dans ce cas le total se trouvera sous la dernière syllabe intéressée. Je pourrais parfois lire les ms.. Je n'indiquerai même pas les fractions de cs., mais j'en tiendrai compte dans les totaux des pieds ou des demi-pieds. Quand je donne deux épreuves du même texte, la notation des accents et des pauses du texte, s'il y a divergence, se rapporte à la

---

(1) Il importe assez peu que quelques-uns de mes comédiens aient écrit des vers, et que M. Bouchor ait beaucoup joué la comédie. D'autre part tenterai-je une classification technique des dictions de mes sujets ? Le pathétique paraît régner presque sans partage chez M. Mounet-Sully sous la forme sublime, chez Mme Sarah Bernhardt dans le genre gracieux. La diction de M.r P. Mounet est surtout réaliste. Le mètre se présente à côté du pathétique chez tous les autres sujets, surtout chez M. Silvain et chez moi, et la répétition rythmique chez M. Bouchor et M.me Bartet.

première. Je ne marquerai les divisions mélodiques que lorsque j'ai aussi l'inscription phonographique. C'est aussi dans ce seul cas que mon commentaire pourra s'occuper de la mélodie. Il n'en indiquera que la marche générale et les cadences. Encore les négligera-t'il là où elles sont normales. Il omettra de même la marche de l'énergie, si elle est parallèle à celle de la mélodie, et la hauteur et l'énergie absolues là où elles sont moyennes.

Pour ce qui me concerne, je rappelle que ma déclamation fut tout à fait spontanée, sauf peut-être dans un cas dont je parlerai en son temps. Les tracés de l'enregistreur sont le plus souvent d'une netteté parfaite. Tous sont accompagnés d'un rouleau de phonographe. J'ai de nombreuses autres épreuves de mes textes, quelques-unes solfiées. J'en tiendrai compte sans les donner. Le plus souvent elles sont semblables à celle que je donne. Quelques-unes sont à rejeter comme mauvaises. En tout cas, je l'ai expliqué, il me paraît vain de rechercher de l'une à l'autre la valeur moyenne des syllabes dans un tout aussi solidaire qu'est le rythme d'un membre ou d'une période.

I. DÉCLAMATION.

Déclamation poétique. — Je rapporterai deux exemples, l'un de vers, l'autre de prose, de la déclamation qui convient au lyrisme hésychastique, et qui en a elle-même tous les caractères. Ils sont l'un et l'autre de la séance du 7 octobre 1908, au soir. Cette fois-là, au Collège de France, dans le calme de la nuit, et avec le concours de M. Montalbetti qui m'a débarrassé de la partie matérielle de l'expérience, j'ai déclamé plusieurs fragments en vers d'un livret dont je suis l'auteur, et deux de prose, de Chateaubriand, dont « l'harmonie » m'est particulièrement sensible, et j'ai fait sentir également dans tous cette même harmonie calme, un rythme un peu traînant et plongeant.

Voici d'abord un quatrain dont les deux moitiés s'adressent à deux personnages différents, mais je n'en ai pas tenu compte, je ne sais pourquoi, et j'ai fait une protase et une apodose très nettes.

I Que ta tendresse à sa fermeté s'assortisse
20 24 38 **76** 28 28 31 22 **73** 30 33 **76** 16 *51*

II Comme sous les doigts du tiss **e u** r.
20 28 16 31? **62** 29 23 **9 2** *56*

III Que ton amour à chaque inst **a n** t te convertisse,
21 19 28 **77** 32 22 48 **8 6** 25 24 39 **73** 14 **60**

IV Que ta f o rce mue en douceur.
24 22 3 8 27 **75** 36 30 **67**

Le tout *piano* ou tout au plus *mezzo-forte*, dans le medium de ma voix (qui est de basse chantante), et à peine relevé, à l'intérieur des membres, par le léger sforzando des accents. La mélodie très régulière et très monotone, si ce n'est que la cadence de la protase est très marquée.

I — Première préaccentuée naturellement allongée à cause de la voyelle nasale qu'elle contient. L'*e* final masculin. Les inégalités de la plupart des brèves s'expliquent par le nombre et la nature des phonèmes qu'elles renferment. Ici comme dans III, les deux premières syllabes sont abrégées, peut-être parce que j'ai eu de la peine à m'embarquer dans l'emphase. En revanche les autres sont un peu martelées. C'est ce qui explique que le tempo (28 ou 30 cs.?) en soit supérieur à celui des longues (25). Celles-ci peuvent être considérées comme égales entre elles et à trois temps premiers.

II — La première et la troisième syllabes abrégées par la nature de la consonne. Hésitation métrique à *doigts*. Grand retard sur la longue suspensive de *tisseur*.

III — Le tempo, cette fois, est à peu près 25 pour les longues. L'allongement de *(inst)ant*, qui est d'ailleurs une voyelle nasale, est dû sans doute à la recherche instinctive et anticipée de l'isochronisme des deux pieds (180 et 175 cs.). Deux préaccents, dont un très marqué, celui de *instant:* la voyelle nasale *in* dure 28 cs.. L'*e* final est encore un peu masculin.

IV — C'est sans doute par imitation du syllabisme du second vers que jai mis l'accent le plus fort sur *mue*, au lieu de le mettre sur *force*, ou sur l'un et l'autre mot, comme le sens l'eût exigé. Ritardando au pied faible. La finale est abrégée par la pause.

Malgré les variations de la durée des brèves, le rythme paraît très métrique, surtout sans doute à cause de la longueur considérable et de l'égalité de la plupart des longues. Le pathétique (inévitable même dans les débits les plus réguliers) ne s'y trahit guère que par le martelé de plusieurs consonnes, et par un léger allongement des premières consonnes de *sous*, *tisseur* et *chaque*, qui durent toutes trois 17 cs.. Qu'à ceci l'on ajoute l'énergie modérée, le balancement du syllabisme, et surtout peut-être les caractères mélodiques: monotonie, opposition régulière de la hauteur absolue et des cadences, sans intonation expressive, et l'on comprendra que le tout donne éminemment l'impression du calme et de la régularité.

Le morceau suivant, pour être en prose (d'ailleurs très « rythmée »), n'a pas des caractères sensiblement différents.

I Légers vaisseaux de l'Ausonie,
22 23 37 78 20? 30 19 76 8 76
II fendez la mer calme et brillante !
46 78 22 41 83 30 30 94 9 81
III Esclaves de Neptune,
55 68 16 21 31 73 14 58
IV abandonnez la voile au souffle amoureux des vents !
25 25 17 22 33 67 32 25 25 21 19 25 46 90
V Courbez-vous sur la rame ag-il-e !
27 28 73 23? 19 22 21 71 11 59
VI Reportez-moi, sous la garde de mon époux et de mon père,
23 27 31 81 18 24 79 15 19 17 31 *67* 17 21 35 85 6 *58*
VII aux rives fortunées du Pamis-us ?
40 78 29 38 17 78 27 21 23 97

Le morceau est à peine un peu plus nuancé que le précédent. Peut-être cependant y ai-je trop accusé le calme de la contemplation et la lenteur du chant. Ici encore ce qui domine c'est l'alternance de la protase, plus aiguë et un peu plus rapide pour les brèves, et de l'apodose plus grave et plus retenue. Seul le membre V rompt cette alternance par un renflement dans la hauteur et l'énergie. Le tempo varie de 23 à 26, il atteint même 30 par accident.

J'ai étudié de près au moins six autres tracés du même texte, pris à des dates différentes. Ils me paraissent assez semblables à celui-ci, même celui que j'ai solfie sur la syllabe *ta* et qui a néanmoins, par imitation, conservé de fortes préaccentuées.

I — Légère différence entre le tempo des brèves, qui est 23, et celui des longues, qui est 25 ou 26. Léger préaccent à *vaisseaux,* et peut-être léger accent initial sur *Ausonie.*

II — Ici le tempo est le même pour les longues que pour les brèves. Il paraît être 26 au début, mais il offre un ralentissement progressif (de 26 à 30) et expressif du double calme de la mer et de l'extase. *Mer* est une préaccentuée encore prolongée par le groupe de consonnes, qu'il faut nettement dissocier.

III — Même observation pour *escl.* Tempo 23.

IV et V — J'ai eu le tort, dans le second groupe de chacun de ces membres, de ne pas mettre un accent emphatique du premier degré sur les mots qui en comportaient : *abandonnez, souffle, amoureux,* et *rame.* La conséquence inévitable a été une tendance à abréger ces pieds trop grands, et en effet au phonographe tous paraissent à la fois longs et précipités. Le tempo des longues paraît être 22,5 puis 23,5. Les deux premières syllabes de V sont retardées par l'expression.

VI et VII — Tempo 26, avec un retard aux deux fins. Les inégalités s'expliquent fort bien par la nature des phonèmes, et par l'existence des préaccents là où cette nature le permet. Il n'y a guère d'irrégularité que pour la longue d'*époux,* et c'est par suite d'une hésitation métrique. Aussi peut-on hésiter dans l'interprétation de sa valeur. Celle que j'ai choisie est conseillée par l'exemple d'un tracé tout semblable où cette longue ne dure plus que 54 cs.. J'avoue au reste qu'elle devrait, au point de vue du sens, échanger ici sa valeur avec celle de *garde.*

L'interprétation métrique de notre texte est, en effet, confirmée par la comparaison avec d'autres débits. On a pu remarquer de nombreuses égalités parmi les longues. Il y en a quelques-unes entre les demi-pieds (I **78**-69 ; VII **78**-71 ; et surtout III **68**-68) et davantage entre les pieds, même à distance, même inégaux : Voici d'abord pour la première partie du texte : I, 4 syll. 148 cs.; II, 3 syll. 141 et 3 syll. 143 ; III, 4 syll. 136 (1). D'autre part, vers la fin, les deux derniers pieds de VI et les deux pieds de VII, le premier pentasyllabe, les autres tétrasyllabes, valent respectivement 161, 154, 163 et 150 (le pied catelectique de VI vaut 150), ce qui marque très certainement aussi une tendance à des durées égales, d'ailleurs un peu plus grandes que dans la première partie.

Déclamation oratoire. — L'épreuve suivante est du 27 février 1909. Par exception j'ai noté les circonstances physiologiques de l'expérience, qui étaient, d'ailleurs, exceptionnelles. D'abord j'étais assis, et peut-être cela eut-il pour effet d'augmenter la durée des pauses. Ensuite j'avais pris du café pour me tonifier. Or je réagis toujours beaucoup aux excitants. Mais d'autre part j'ai été fatigué et énervé par trois heures de préparatifs et par quelques ratés : ceci a pu diminuer l'énergie et l'ampleur du débit.

I — Monseigneur !
22 16 **34** 1 3 9
II Celui qui règne dans les cieux,
23 20 17 ? **53** 15 17 29 **30** 1 1 2
III et de qui rel- èvent tous les empir[es],
16 21 19 15 ? **50** 17 15 15 29 **20** 1 4 7
IV à qui *seul* appartient la gloire,
22 **33** *45* 19 28 15 31 *47* 7 **66**

---

(1) Les pieds catalectiques des membres III, IV et V ont à peu près la même durée (145, 136, et 142) si l'on ne tient pas compte des anacruses suivantes, mais ceci, je crois, est incorrect.

V la majesté,
15 17 27 32 6 0
VI et l'indépendance,
13 18 15 19 58 16 1 0 0
VII est aussi le seul qui se glor-if-ie de faire la loi aux rois,
21 24 13 27 68 19 20 20 19 55 87 64? 38 28 94
VIII et de leur donner, quand il lui plaît,
18 15 30 13 65 23 23 23 46 *63*
IX de grandes et de terribles leçons.
37 56 15 15 24 22 58 15 24 25

Forte. Le vocatif du début aigu et descendant. Tous les membres divisés en incises sont circonflexes. III plus bas que II. Cadence identique pour IV et V. VII et VIII demi-suspensifs. Le tempo général parait être environ 17 dans la protase et 22 dans l'apodose.

I — Il est difficile à tous les diseurs de ne pas accentuer l'une des deux premières syllabes de ce vocatif.

IV — Le tempo paraît être un peu ralenti (22).

VII — L'inégalité des deux premières longues, qui disparaît complètement du débit solfié, est expliquée par le sens, et d'ailleurs compensée, comme nous allons voir, par celle du temps faible.

VIII — Le crétique *leur donner* n'est guère dû qu'à la nature des phonèmes.

IX — Ceci n'est qu'une seconde épreuve de ce membre. L'enregistreur n'avait inscrit que le début de la première. La longue y avait une durée plus juste :

de grandes et
36 63 14 14

Je me suis attaché à apporter plus de fermeté dans ce genre que dans le précédent. Il s'en distingue par la brièveté du tempo, la sécheresse des fins de membre, surtout masculines, la longueur des pauses. Au reste il est tout aussi régulier, sinon davantage.

Pas de demi-pieds, mais plusieurs pieds à peu près égaux : d'une part II, 4 syll. 114 et III, 5 syll. 126 ; d'autre part VII, 5 syll. 143 et 5 syll. 142 ; VIII, 4 syll. 134 ; IX, 5 syll. 132, et enfin le pied à cheval entre VIII et IX, qui comprend trois syllabes et une pause, et dure à peine un peu plus (146).

Mais il y a mieux. Les pieds à cheval entre I et II, II et III, III et IV, durent respectivement 233, 212 et 222. Ces chiffres sont à peu près doubles de ceux des pieds voisins (114 et 126). Cette circonstance et la durée insolite des pauses me font croire que, par exception, quand je déclame ce morceau, je bats la mesure plus ou moins sciemment. C'est ainsi que je dois insérer un temps

fort pendant la durée des premières pauses, ce qui n'est pas normal dans la déclamation. Et si je bats ici la mesure, c'est pour me donner cette fermeté oratoire qui ne m'est pas naturelle, et par quoi je cherche à distinguer cette diction de la déclamation poétique (1).

Le quatrain de Joad, par le tempo, l'énergie et la durée des longues, appartient justement à un genre intermédiaire entre le poétique et l'oratoire, mais plus voisin du second que du premier.

1er mars 1909

I Celui qui met un frein à la fur*eur* des flots
26 66 16 22 50 63 19 32 19 *44* 28 48 86

II Sait auss*i* des méchants arrêt e r les complots.
20 32 *47* 22 27 69 27 32 2 3 18 32 32 1 2 5

III Soumis avec respect à sa vol-onté sainte,
18 60 17 29 31 63 22 18 15 19 22 59 16 50

IV Je crains Dieu, cher Abn e r,
28 46 61 15 22 7 0 *40*

V Et n'ai po i n t d'autre cr a i n te.
15 26 3 1 24 22 7 4 8

Je rappelle que j'ai mesuré (v. p. 182 sq.) la durée de chaque phonème pour un débit plus poétique, et la hauteur et l'énergie pour un texte solfié qui est semblable à celui-ci (v. p. 167 sqq.). On peut dire en gros que les vers impairs sont ascendants et les pairs circonflexes, sauf une descente à *respect* et une pendant l'accent de *Dieu*.

I. Tempo 22. La préaccentuée *un fr* est particulièrement dilatée à cause de la voyelle nasale qui dure 28 cs. et du groupe de consonnes qui en dure 13 + 9. Je mets un léger accent, de durée surtout, sur la consonne initiale de *fureur* et sur la voyelle qui précède (16 cs. chacune). Le dernier pied, formé de la finale et de la pause, vaut exactement deux longues de trois temps premiers.

II. Tempo 23 ou 24: donc un peu élargi pour l'apodose. Quatre préaccentuées légèrement prolongées. Un léger retard à la pause.

III. Tempo 20. Les syllabes (*av*)*ec resp* un peu ralenties par un souci de clarté.

(1) Ma supposition doit être fondée. M. l'abbé Rousselot, qui m'a entendu dans une autre circonstance déclamer cette période, m'apprend qu'il a eu le sentiment que j'allais en mesure, et que peut-être je battais une mesure intérieure d'une façon instinctive et inconsciente. Il a eu la même impression avec M. Vielé-Griffin, et avec Mme Duclaux (Mary Robinson) déclamant ses vers anglais pour M. Verrier.

IV et V. *Crains* est une préaccentuée. Les deux finales élargies.

Le morceau est très régulier, tant pour la mélodie que pour le rythme et le mètre, sans qu'il y ait isochronisme des pieds ou des deux parties du pied, que pour un dactyle très net au second membre (*47* — 49). Il n'y a qu'un effet d'intonation sur *respect*, et un d'énergie sur *Dieu*.

Déclamation pathétique. — Nous passerons du calme extrême à l'extrême véhémence si nous opposons aux premiers vers cités (*Que ta tendresse...*) ce vers des *Cloches* de M. Bonnard, dont j'ai déjà parlé :

Est si fi*er* qu'on croir*ait*
24 23 87 42 15 42 23
que c'est le chant des *ai*gles !
17 13 19 15 15 41 10

Le tempo, de la première incise au second hémistiche, varie de 23 à 15. Il y a un point d'orgue sur *fier*, et la seconde incise forme un crétique expressif très accusé. Impossible ici de sentir le mètre tel que nous l'avons défini. Il n'y a plus qu'un rythme énergique, mais irrégulier, qui n'entrerait plus que dans un mètre à tempo très variable, et dont les éléments auraient toute sorte de valeurs différentes, comme dans la musique moderne. Au vrai, ici comme dans la déclamation italienne, il ne reste plus de régulier que le syllabisme.

Mais le cas le plus normal et le plus fréquent, c'est un compromis entre ces deux extrêmes. Voici un exemple de déclamation poétique souvent troublée par les variations pathétiques du rythme et du tempo. C'est le début de la *Maison du Berger*. En effet le lyrisme n'est plus ici hésychastique, encore qu'il demeure grave et solennel.

J'ai déclamé la première strophe plusieurs fois, avec divers degrés de calme ou de pathétique. Je choisirai le degré moyen, qui est aussi le plus juste, sauf à le comparer au besoin avec d'autres. Il y aura d'ailleurs des différences à cet égard entre une strophe et l'autre, entre la première et la seconde partie de la première strophe.

23 sept. 1908, soir

I Si ton c**œ**u**r**, gémissant du po i ds de notre v*ie*,
28 45 **9 9** 23 27 **81** 30 3 2 16 29 20 *61* 14 **9 4**
II Se traîne et se débat comme un *ai*gle blessé,
39 **76** 33 25 20 **72** 23 23 *58* 26 42 **70** **1 0 9**

III Portant comme le mien sur son a i le asserv*i*e
48 **65** 23 16 21 **77** 34 18 2 8 32 28 *57* 15 **7 8**
IV Tout un m*on*de fat*a*l, écras*an*t et glac-*é*;
29 37 *63* 38 29 *72* 37 30 *76* 25 45 *79* **1 3 1**
V S'il ne bat qu'en saignant par sa pl a i e immort*e*lle;
32 23 73 51 23 **73** 36 25 2 4 34 37 56 16 **8 5**
VI S'il ne voit plus l'am **o u** r, son éto i le fid*è*le,
22 25 28 15 17 **9 0** 21 28 3 8 29 14 **76** 15 **6 9**
VII Eclair*er* pour lui s*eu*le (sic) l'horiz-*on* effacé;
41 22 *72* 37 31 *74* 15 30 27 *64* 35 22 *72* **1 3 7**
1er mars 1909.
VIII Si ton **â** me, enchaîn é e ainsi que l'est mon âme,
31 20 **7 5** 47 19 **6 6** 38 14 14 29 15 **70** 15 **51**
IX La sse de son boulet et de son pain am **e** r
8 2 15 23 32 13 **69** 21 22 26 23 16 8 2 **63**
X Sur sa galère en d **e u** ille (sic) laisse tomber sa r **a** me,
28 21 17 27 27 **72** 14 *25* 19 23 22 16 8 2 13 **58**
XI P en che sa têt-e p **â** le et pl **e u** re sur la m **e** r.....
9 0 23 22 21 26 **9 2** 53 **8 5** 27 21 14 **9 9**

Assez fort en général, avec des sursauts d'énergie sur V et IX. Sauf à ces vers, et surtout aux mots *saignant* et *Lasse,* où il y a une note très aiguë, la mélodie est encore monotone et régulière. Ainsi le premier quatrain est classique, les vers en étant alternativement aigus et ascendants, puis graves et descendants.

Le tempo de la première strophe varie de 23 à 30 et même 35. Il paraît être 25 en moyenne, comme aux deux premiers vers.

I — Préaccent sur *ton*. Le mot *cœur* prolongé parce qu'il domine toute la strophe, et s'oppose aux mots *Si ton âme, Si ton corps* qui commencent les strophes suivantes. La deuxième longue a dû subir l'influence de la répétition. La finale est abrégée peut-être par l'*e* (qui sera masculin dans tout le morceau), et par le crescendo très marqué qui le précède.

II — Préaccentuée très plongeante. La consonne initiale du second *se* dure 15 cs.. La diction des comédiens aurait plutôt accentué celle de *débat* et créé là un crétique expressif, qui d'ailleurs eût été justifié par le sens du mot.

Le deuxième hémistiche est irrégulier. Les deux premières syllabes en sont abrégées par la nature des phonèmes, la troisième allongée peut-être par compensation. Il y a un dédoublement d'accent sur *blessé.* Voici ce que cet hémistiche est devenu dans une diction plus calme que celle que nous étudions:

comme un *ai*gle bless*é*
25 25 *54* 32 28 *47*

III — La première préaccentuée plongeante. Tempo précipité au premier hémistiche tandis que dans la déclamation calme il y reste normal.

IV — Rallentando et ritardando expressifs. Il y a ici une modulation métrique dont le pivot, si j'ose dire, est la longue qui garde la même durée qu'au vers précédent tout en ne valant plus que deux temps premiers au lieu de trois. Hésitation métrique sur *monde*. Voici ce que devient ce vers dans:

A, une diction plus calme;
B, une diction plus pathétique encore,

	Tout	un	m*on*de	fat*a*l,	écras*an*t	et	glac*é*.					
A.	26	39	*68*	33	31	*75*	39	27	*70*	26	34	*41*
B.	23	30	*42*	37	20	*63*	34	32	*68*	24	43	*50*

Dans A, le mètre apparaît surtout à l'égalité de l'anacruse et des temps faibles: 65 - 64 - 66 - 60. Si les temps forts sont plus inégaux, c'est à cause du rythme continu, lequel, ici, tempère admirablement le mètre. Celui-ci et plus encore ce rythme sont troublés dans B par le pathétique: l'*f* de fatal y dure 24 cs..

V — Vers pathétique, *stentato*, avec un et peut-être deux crétiques expressifs.

VI — Retour au calme. *(Am)our* est prolongé parce que l'alexandrin est binaire. Hésitation métrique pour *étoile*.

Une autre épreuve donne ici beaucoup plus de régularité:

son	étoile	fidèle			
54	*51*	50	73	9	

VII — Très calme, très lent et partant très métrique (avec une modulation) si ce n'est que le dernier pied complet est pressé. Ici, comme plus bas au X, j'ai intercalé à tort un *e* muet parce que j'ai trop cherché à distinguer les deux *l*, la finale et l'initiale.

La deuxième strophe est plus aiguë, plus forte, plus rapide et plus pathétique encore que la première. Et pourtant j'en donne une épreuve plus régulière que celle du 23 septembre. Le tempo général paraît être 22.

VIII — La première longue prolongée pour le sens ou par l'imitation du mot *cœur*. Crétique expressif sur *enchaînée*.

IX — Sur la première syllabe, qui est très longue, une sorte de cri. Mais cette syllabe n'en a pas moins presque exactement la valeur du temps faible suivant. La finale la répète.

X — Les longues prolongées parce que l'alexandrin est binaire. Plusieurs brèves écourtées parce que je ne fais pas assez de pieds divisés.

XI — Longues expressives et répétées.

En somme le mètre dans la première strophe est assez souvent troublé par les inégalités du tempo, des brèves et des longues, dans la seconde parfois par la constance des longues. Mais il est encore très reconaissable. Pas des cas d'isochronisme entre les pieds. Plusieurs entre les demi-pieds, ou même, dans le premier vers entre les deux parties du pied divisé (62 et 65). Cf. II, **76** - 78 ; III, **65** - 61 ; V, **73** - 74 ; IX, **8 2** - 83 ; XI, **9 0** - 92. Mais cela est surtout sensible dans les deux vers quaternaires : IV, qui est formé de quatre anapestes, et VII où les trois pieds complets valent *72* et 69, *74* et 72, *64* et 57. C'est qu'ici précisément on retourne à une déclamation purement poétique, sans mélange de pathétique.

II. — DICTIONS AUTRES QUE LA DÉCLAMATION.

Lecture, conversation, mots décousus. — J'ai dû jeter un coup d'œil sur les dictions autres que la déclamation parce qu'elles se mélangent souvent avec elle. Les quelques exemples qui suivent sont évidemment trop peu nombreux pour qu'on en puisse tirer grand'chose. Ils suffiront cependant à établir qu'ici, comme dans la déclamation purement pathétique, le mètre tel que nous le connaissons, disparaît pour ne laisser subsister qu'un syllabisme encore net dans la diction tempérée, plus vague dans la conversation.

On s'en convaincra par un exemple de lecture didactique, appliqué à un passage de l'*Histoire de Charles XII*. J'ai encore accentué ce caractère par un débit net, trop fort et trop lent, qui parfois se rapproche de celui de la dictée. Comme le groupement est ici numérique, nous abandonnons la syllabe métrique pour la vulgaire, et celle qui porte un accent (d'énergie ou de hauteur, peu importe) se rattache au groupe des inaccentuées qui précède, non à celui qui suit. Je continuerai cependant à mesurer la syllabe comme j'ai toujours fait, parce que, dès qu'on s'attache à la durée, c'est ainsi qu'on la détermine, et pour permettre de rechercher s'il y a un mètre quelconque.

Il s'est fait une tache sur mon tracé à la fin du second membre, et j'ai été obligé de reconstituer cette fin d'après une autre épreuve d'ailleurs toute semblable.

6 juillet 1909

I (3+4) Echapp*é* de sa pris*on*,
18 17 13 14 20 8 18 57

II (5+7) il avait err*é*, déguisé en pays*an*,
10 13 17 18 21 18 15 18 18 18? 19 59

III (4+4+6) dans les mont*a*gn[e]s et dans les bo*i*s de la Dalécarl*i*[e].
17 16 22 28 14 17 22 22 11 18 14 18 26 10 123

IV (1) L*à*,
13 28

V (6+6+9) il s'était vu rédu*i*t à la nécessit*é*
22 16 16 17 18 25 15 11 20 17 18 20
de travailler aux mines de cu*i*vre,
22 12 15 15 16 21 12 24 35 7 61

VI (2+5) pour v*i*vre et pour se cach*e*r.
29 31 20 22 24 27 9 124

VII (4+5) Ensevel*i* dans ces souterr*ain*s,
22 13 15 18 20 20 15 22 10 77

VIII (5+7) il osa song*er* à détrôner le tyr*an*.
15 20 24 25 22 15 26 13 14 17 8 17

Le tempo, qu'on ne peut guère établir ici que d'après la moyenne des inaccentuées, est, du premier membre au dernier, successivement ; 14, 16, 18, 17, 24, 18, 17. Il y a, par élégance, un ritardando très net au VIe membre. J'ai retourné en vain mes chiffres dans tous les sens pour y trouver un mètre quelconque, même plus large et plus lâche que celui de la déclamation, soit dans les groupes, soit dans les membres, en tenant compte de l'accentuée, ou en la négligeant. Ici plus que jamais la régularité monotone de la mélodie donne le change sur celle du rythme. Je n'ai trouvé d'autre égalité ou proportion simple que celles des pauses, qui sont, il est vrai, remarquables. Il y en a, en effet, trois degrés nets : une de 28 cs., quatre qui ont à peu près une valeur double : 65, 59, 61 et 77 (celle-ci doit être réduite à 69 environ si l'on veut donner à la finale, dont elle a mangé une partie, la valeur moyenne des autres syllabes); et deux, après une période, doubles de celles-ci, de 123 et de 124 cs.. En dehors de cela, il y a sans doute entre les membres des rapports numériques obscurs et délicats.

J'ai essayé d'appliquer le même débit à deux vers de Racine. Voici ce que j'ai obtenu :

17 juillet 1909.

Celui qui met un fr*ein* à la fur*eu*r des fl*o*ts
23 21 17 17 40 35 14 27 18 38 29 15 68
Sait aussi des méch*an*ts arrêter les compl*o*ts.
19 27 17 15 20 28 21 19 17 26 31 8

On voit que les phénomènes du rythme sont conservés. Mais malgré la lenteur relative du tempo (17) il est impossible de percevoir un mètre.

J'ai aussi prononcé un fragment de conversation en m'attachant à rendre très irrégulières à la fois la composition et l'exécution.

6 juillet 1909

I Bonjour, Mad*a*m[e],
53 19 14
II comment allez-v*ou*s?
52 17 72
III Est-c[e] que vous prenez le mêm[e] train que mo*i*?
132 15 97
IV Je partirai à trois heur[es] quarante hu*it*,
157 23 20
V j'arriverai à Côme à cinq h*eur*[es]
134 30 43
VI et j'aurai à pein[e] le temps de faire un bout
d[e] toilette avant dîn-*er*, je p*en*s[e].
242 18 18 18 60
VII Et v*ou*s, que fait[es]-v*ous*?
14 14 33 12

La mélodie est pleine d'inflexions variées. Le tempo est successivement 18,13,14,17,17,15 et 15. Le tempo normal est celui des VI et VII. Aux IV et V il y a un ritardando, comme pour calculer mentalement l'horaire du train.

Les groupes ici sont encore plus grands que dans la diction tempérée, et coïncident souvent avec les membres. Je ne vois plus de régularité que dans le nombre des syllabes. La première phrase en compte 9, la deuxième 10. La troisième a trois membres de 10, 9 et 19; la quatrième un de 5.

Enfin j'ai débité des mots plus ou moins décousus, tels qu'un extrait de catalogue ou encore des séries de mots et de syllabes vides de sens, avec le dessein d'y chercher la rupture complète de toute régularité. Je marque cette fois les silences courts (pauses ou suspensions d'haleine) par des traits. Tous les groupes rythmiques finissent par un accent et une cadence.

17 juillet 1909.

Prix | 12 francs | port en sus.
Poids | 3 kilos | 600 grammes.
2347 pages in-16.
Administration | Le Bourgeois, | 30, rue Taitbout, | Paris.
Téléphone 321 39.
Alger, | 6 | place d'Issy.
54 hypnotisme méchant décentralisation.

Sakitron némorfasta, | pasta; | trefirma, niranka.
348 avec sa mère
5, | 2, | 7, | matériel, | support et choléra.

Chose remarquable, de tels textes sont plus voisins pour la mélodie et le rythme de la lecture que de la conversation. L'auteur et le sujet y transportent les habitudes de la composition syntactique ordinaire, en mots, groupes, membres et périodes. Moins le sens est défini, plus on est libre pour introduire la régularité: n'est-ce pas précisément le cas de la musique instrumentale? Et de fait il ne serait pas difficile de trouver ci-dessus des équilibres de rythme, et surtout des correspondances de timbre et de mélodie. Le dernier exemple ne finit-il pas sur un alexandrin? La parfaite régularité ou la parfaite irrégularité sont également impossibles à atteindre dans le discours.

III. — DICTION MIXTE.

Récit épique. — Je donnerai trois exemples d'une déclamation qui, à des degrés variant selon les genres et les passages, tient de la lecture et de la conversation. Ils me seront offerts par trois textes de récit épique, idyllique et lyrique, tous trois contemporains. Notre époque, étant Alexandrine, pratique le mélange des genres littéraires et des tons, et plus encore celui des genres artistiques: idéalisme et réalisme.

On peut dire que dans le début de la *Conscience* de V. Hugo, tel que je l'ai déclamé le 4 juillet 1909, les éléments poétiques et réalistes, avec ou sans pathétique, ou alternent, ou surtout se pénètrent en proportions égales, et font un mélange trop intime pour qu'on le puisse analyser. Ce n'est plus l'emphase soutenue et comme tendue qui règnait encore dans la *Maison du Berger*. Ici l'emphase est moindre et moins continue. Dans la mélodie même ce qui domine, c'est un ton à la fois grave comme il serait dans la lecture, et familier comme dans la conversation.

Dans les exemples de diction mixte je ne marquerai le mètre que là où il est net. Et pourtant ici encore il y en a des traces un peu partout. Ainsi je possède du morceau qui va suivre une épreuve où le débit a été moins réaliste et plus emphatique, partant le mètre plus fréquent, et je pourrais en m'y reportant interpréter métriquement tout le texte que je vais donner.

I Lorsqu'avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes,
65 15 27 16 38 60 22 14 18 13 15 61 7 52

II Echevel-*é*,
20 13 11 38 45
III liv-*i*de au milieu des tempêtes,
13 44 16 17 16 16 23 48 8 56
IV Ca-*ïn* se fut enfu*i* de devant Jéhov*a*h,
20 *43* 17 17 40 *39* 16 16 22 27 *23* 94
V Comme le soir tomb*ai*t,
16 16? 22 36 28 *32* 48
VI l'homme s*om*bre arriv*a*
18 22 *48* 29 17 *46*
Au bas d'une montagne en une grande pl*ai*ne.
22 25 11 16 27 **57** 11 15 27 23 24 *40* 3 157
VII Sa f*e*mme, fatigu*é*e, et ses f*ï*ls, hors d'hal*e*ine
26 *40* 24 19 12 *41* 26 23 *43* 27 13 *44* 9 72
VIII Lui d*i*rent:
13 57 7 54
IX couchons-nous sur la t*e*rre, et dorm*on*s!
21 24 31 23 16 46 15 31 18 130
X Ca-*ïn*, ne dormant p*a*s,
14 52 18 29 32 34 51
XI songe*ai*t, au pied des m*on*ts.
33 48 27 13 17 ?

Dans une telle souplesse de rythme, le tempo est fort difficile à déterminer. Il paraît être, en général, de 15 à 18. Le mètre n'apparaît nettement qu'aux membres I IV, VI et VII, c'est-à-dire à peu près dans quatre vers sur huit. Il est très remarquable que ce sont précisément les vers qui ne sont point coupés par une pause. Les deux derniers contiennent un dactyle très net: *48* - 46; et *43* - 40.

I — Le second hémistiche descendant, pour donner tout de suite cette impression de gravité qui est presque tout le côté idéaliste du morceau. Les brèves, surtout là, ont été trop pressées.

II — Brèves précipitées, longue aiguë, expressives de l'égarement.

III — *Livide* répète l'effet pathétique de *échevelé*.

IV — Ascendant, suspensif et donc régulier même pour la mélodie.

V — Grave, circonflexe. La syllabe *(so)ir t* n'est pas allongée par l'accent, mais par la cadence et l'articulation. A partir d'ici l'emphase tombe, le ton est plutôt celui de la lecture grave.

VI — Deux fois circonflexe. Un dactyle *48*-46.

VII — Deux fois anticirconflexe, la seconde fois plus bas. Léger accent expressif sur les *f* allitérés, particulièrement sur celui de *fatiguée*. Un dactyle *43*-40.

VIII — Grave. Comme à III, allongement élégant mais non métrique, de l'accent et de la pause.

IX — Ici la diction, pour rapporter des propos, imite dans une certaine mesure la conversation. Aussi la mélodie (anticirconflexe) et le rythme sont-ils particulièrement expressifs et souples, même dans l'intérieur de la longue. C'est ici surtout qu'il est difficile de déterminer le tempo et d'assigner une valeur métrique à la longue de *terre*. Ceci est tout à fait semblable à la déclamation réaliste de l'italien.

X — Ascendant. Le vers eût pu être plus emphatique et métrique.

XI — Descendant, particulièrement grave. Les mots qui suivent *songeait* ont été mal dits.

Le genre épique, du moins tel que nous venons de le voir, est caractérisé surtout par la gravité et l'allure descendante de la mélodie. Quant au rythme on peut dire que souvent il y est trop souple pour faire une place au mètre.

On en peut dire autant du genre idyllique, si ce n'est que le *piano* y remplace le *forte*, ou *mezzo-forte*, que la mélodie, de grave et monotone, devient aiguë et sinueuse, avec de légères inflexions, et que le rythme y est encore plus varié que dans l'épopée, à cause de l'élasticité du tempo.

Récit idyllique. — Le passage qui suit est tiré d'une idylle, *Hercule aux jeunes filles*, de M. Abel Bonnard (*Les Royautés*). Ici encore, impossible de marquer partout le mètre.

8 mars 1909.

I Ses deux naïves m*ain*s, ces gr*an*des ouvri - *è*res,
18 18 9 26 16 37 32 45 18 32 11 58 10 38

II Serraient avec douceur de minces do*i*gts tremb*lan*ts.
21 22 18 27 30 **62** 22 26 19 *46* 39 *15* 115

III Ch*a*ste,
49 10 47

IV la nuit naiss*ai*t au milieu des cieux bl*an*cs.
25 30 38 29 19 24 17 31 21 11 71

V Et les vi*e*rges tournaient sans bru*i*t.
20 31 50 21 29 27 31 28 57

VI Et leur sour*i*re, Imm*en*se,
18 35 31 47 34 78 7 43

VII défaill*ai*t de ce qu'on ne peut d*i*re.
30 28 39 19 16 16 16 17 60 14 48

VIII Et l'ombre était suave.
22 **62** 23 18 18 **66** 12 39

IX Et le héros dans*an*t,
17 14 21 25 48 24 94
X Heur*eu*x,
33 18 128
XI croisait ses pi*e*ds
28 25 38 15 37
XII sur un r*y*thme déc*en*t.
18 28 *47* 18 31 *12*

I — Mélodie, rythme et tempo très souples et très expressifs. Aigu et circonflexe, puis grave et anti-circonflexe. Ritardando. Modulation mélodique sur l'accentuée finale.

II — Circonflexe. Le mètre est très net, au moins au premier hémistiche : on le sent venir dès les premières syllabes à cause de leur égalité temporelle et mélodique, qui tient elle-même à la continuité du vers et du sentiment exprimé. Tempo 20, avec un retard expressif sur *douceur,* et un rallentando à la fin.

III — Descendant, expressif.

IV — Circonflexe, suspensif. La cadence expressive sera la même pour les trois phrases suivantes. Tempo 25, puis 17. On remarquera trois préaccentuées de timbre semblable à l'accentuée : *naissait* ici ; plus bas *dansant* (IX) et *heureux* (X). Retard expressif sur la voyelle ouverte *des.*

V — Circonflexe, suspensif, avec un portamento sur la longue de *vierge.* Seconde incise ralentie.

VI — Première incise aiguë, très faible, circonflexe, avec finale traînée. Deuxième grave, ralentie, avec point d'orgue.

VII — Première incise ralentie, avec accent expressif sur la première syllabe. Deuxième : tempo pressé (17) avec une modulation sur la finale, et un *e* masculin. Tout cela (VI et VII) est particulièrement expressif de l'alanguissement.

VIII — Circonflexe. Tempo 20. Le mètre est assez sensible. Deux demi-pieds égaux **62**-59.

IX — Ascendant.

X — Ascendant. La faiblesse de l'énergie, la mélodie très particulière de la préaccentuée, qui paraît dite sur deux notes, la sécheresse de l'accentuée, le mot encadré entre deux grandes pauses, veulent marquer la qualité simple et inattendue du bonheur d'Hercule à ce moment. C'est comme s'il y avait : « heureux en somme », avec un léger geste, au moins des sourcils.

XI — Ascendant.

XII — Descendant. Smorzando. Tempo un peu ralenti (23).

Mètre volontairement marqué (46-47-49), pour répondre aux paroles qui font allusion au « rythme » de la danse. Ceci n'est-il pas encore une preuve très significative de l'existence du mètre dans la déclamation ?

Ainsi le mètre, dans ces sept vers, n'est sensible qu'en trois courts passages, et encore dans le dernier est-ce par un effet particulier d'imitation. Le rythme et la mélodie, très souples le reste du temps, sont pleins de détails expressifs.

Ce qui est particulièrement intéressant, ce sont les alternances et les contrastes du tempo. Le premier hémistiche a l'allure normale du récit rapide, qui ne va guère reparaître que dans la deuxième incise de IV et de VII, car la fin de ce poème doit marquer l'apaisement. Encore eussé-je sans doute accusé ce caractère davantage par la lenteur du tempo et la durée des pauses, si j'avais déclamé le poème tout entier. Il y a tout de suite un ralentissement et un retard pour exprimer les idées de force contenues dans l'apposition : *ces grandes ouvrières ;* puis, chose remarquable, pour exprimer au contraire des idées de douceur dans le vers suivant. Le rallentando en particulier veut marquer sans doute l'embarras d'Hercule devant la délicatesse des doigts des jeunes filles. Le IIIe membre et le début du IVe par leur lenteur expriment le calme de la nuit qui approche ; le Ve, le VIe et le début du VIIe celui du spectacle et l'alanguissement des danseuses. Cette lenteur s'accroît encore aux membres VIII et XI, avec deux longues pauses entre les deux. Ainsi sur le fond du récit rapide l'expression brode toutes sortes de variations plus lentes, puis le récit lui-même se ralentit. Il faut bien dire d'ailleurs que la principale source de ces variations est dans l'effet de caprice et de grâce que produit la variation par elle-même, quand elle est fréquente et souple, et que cet effet est encore accusé par le retour à la régularité de temps en temps.

Récit lyrique. -- Après le gracieux, voici le sublime. Je termine sur un exemple de diction très composite, à la fois poétique, réaliste et pathétique, et dont le tempo, cette fois, est celui de l'ouragan.

Je l'emprunte à un passage du poème *Les Cloches*, toujours de M. A. Bonnard (*Les Histoires*) déclamé le 8 mars 1909.

Dès le premier vers le sublime dynamique s'est affirmé par un contraste :

Le soir était un lac, et c'est un océan.

Je donne au premier hémistiche de ce vers les caractères de la déclamation poétique, mais à partir du second l'allure devient très pressée et très agitée, le ton celui de l'allégresse triomphante. Il y

a parfois de grands vers lancés à tue-tête avec des points d'orgue, comme celui-ci :

Et c'est un océan qui ch*an*te dans le ciel !

ou encore celui que j'ai analysé (il s'agit du chant des cloches):

Est si fi*er* qu'on croirait que c'est le chant des aigles !

Il y a des passages ralentis, mais toujours frémissants :

O cloches qu'une joie invincible balance....

Il y en a avec des intonations attendries :

... On peut laisser tous les enfants.

Je fais une très longue pause avant d'entamer le tableau final que voici:

I La nuit vi*en*t;
19 23 10 74

II on dist*in*gue une *r*ose imparf*ai*te.
17 28 *44* 15 23 *37* 20 31 33 9 50

III Mais les clochers part*ou*t proc*la*ment une f*ê*te,
12 16 17 14 26 37 29 *42* 16 12 14 *41* 18 25

IV Et leur h*y*mne orgueill*eu*x, *am*ple, s*im*ple, vain*que*ur,
12 19 45 33 12 54 64 30 54 23 30 65 23

V D*i*t: c'est l'Assompti-*on* dem*ai*n;
44 37 29 4? 27 11 44 34

VI et dans le ch*œu*r,
11 16 17 46 20

VII Un saint d'or qui s'ét*ein*t ne luit que par sa m*i*tre.
19 14 19 12 14 14 17 11 9 16 10 34 6 13

VIII Tout l'infini du ci*el* est n*et* comme une v*i*tre.
11 17 10 12 13 14 11 19 11 11 13 26 16 17

IX Un fermier qui s'arr*ê*te avec attenti-*on*
16 21 15 10 12 16 10 12 13 22 6? 25

Compte les sous qu'il ti*en*t:
14 11 15 12 21 22 18

X et c'est l'Assompti*on* Dem*ain*!
19 12 24 27 7 42 12 21 37.

Je ne donne pas la suite qui, dans le texte et dans l'interprétation, est semblable à ce que nous venons de voir depuis le membre VII, si ce n'est que les mots : *et c'est l'Assomption demain*, dans le texte, reviennent encore deux fois, mais répartis différemment entre les vers, et que ma déclamation, outre qu'elle accuse toujours un peu le mot, chaque fois différent, qui est à la rime, la première fois y accentue encore l'agitation :

et c'est L'Assompti-*on* dem*ain*!
20 13 21 28 6? 29 11 30 30

et la seconde fois, au contraire, leur donne beaucoup d'ampleur emphatique:

et c'est l'Assompti-*on* dem*ain*!
19 16 27 27 7? 65 14 36.

et surtout une cadence non plus suspensive mais tout à fait conclusive, parce que c'est la fin du poème.

Inutile de rechercher le mètre variable même quand le tempo est ralenti. En revanche il y a en trois endroits des répétitions très marquées, et qui sont l'effet de l'emphase véhémente. C'est, à IV, une répétition d'énergie et de durée dans l'accent des quatre épithètes, et de mélodie sur les trois premières, qui est amenée par l'énumération, sans parler d'une répétition de rythme provoquée par les sons mêmes dans *ample* et *simple* (avec un abrègement du second terme dû à l'accelerando normal de la protase). C'est surtout des égalités de demi-pieds au début, alors que l'emphase est encore poétique et déjà pathétique: d'abord, dans II, deux anapestes, encore plus sensibles à l'oreille qu'apparents dans les chiffres (44 - *44* - 38 - *37*): puis dans III, malgré la rapidité du tempo, un ion très net à tous égards (*42* - 42 -*41*) Or ceci est expliqué par le fait que les brèves sont, dans les deux cas, encadrées de deux accents qui ont à peu près la même force, la même durée, parfois la même marche de l'énergie et de la mélodie. Ce qui le prouve bien, c'est que dans une épreuve plus calme, en même temps qu'un ou deux de ces accents, tout mètre disparaît: II, *44* - 31 - *22*; III, *21* - 45 - *29*.

I — Piano, circonflexe, rapide. Finale sèche. Débit réaliste.

II — Malgré la lenteur relative du tempo (20?) l'agitation recommence à se trahir par un frémissement.

III — Le débit a repris toute son acuité et sa rapidité pathétiques. Premier hémistiche ascendant, à finale très aiguë; deuxième circonflexe. Tempo 13; c'est le tempo général du morceau. Crescendo marqué.

IV — Fortissimo. Première incise ascendante et rapide. Le reste stentato. Tempo 23 ou 24. Crétique expressif; puis heurt d'accents, puis répétitions.

V — Première incise forte, aiguë. Le reste mezzo-forte et circonflexe, et relativement calme afin de ménager un effet de crescendo dans les trois reprises postérieures de cette exclamation. Tempo 16 ou 17. Iambe expressif sur *demain*.

VI — Ascendant, suspensif. Forte. Même tempo. L'acuité et la lenteur de la finale ont pour but de donner de l'élan à la course qui va suivre.

VII — Piano, presto (tempo 13), agitato. Circonflexe. Accents et cadences très marqués.

Tel sera le membre suivant, tels seront tous les membres jusqu'à la fin du poème, sauf quand on approche du refrain, comme à la fin du membre IX, où le dernier hémistiche est crescendo et suspensif.

X — Forte, ralenti, anticirconflexe, bien que la période soit achevée, mais par un effet de suspension particulier, et qui se traduit encore par le frémissement de l'intonation.

Le pathétique est marqué dans toute cette fin du poème (si nous laissons de côté la mélodie) par la rapidité générale du tempo, par ses variations et celles du rythme, d'un membre et d'une incise à l'autre, par les ïambes expressifs, et par le point d'orgue final sur *Assomption*, que nous avons rapporté à la page précédente. La durée suit partout l'énergie, et n'est pas recherchée pour elle-même. Il n'y a guère d'autre régularité que dans des cas sporadiques et spontanés. C'est le triomphe de l'expression.

Ma déclamation. — Je me suis surtout servi de ma déclamation pour caractériser les genres. Il m'est, en tout état de cause, difficile de caractériser ma déclamation, mais surtout peut-être parce qu'elle est étudiée, qu'elle varie selon les genres, et qu'elle fait effort pour se rapprocher de la normale. Je ne sais donc dans quelle catégorie sociale ou psychologique me ranger. Que si je me compare objectivement aux exemples qui suivront, voici les traits que je puis noter. Pour le rythme : préaccents fréquents et accusés, accent des premières consonnes rare, faible et surtout de durée ; quelques crétiques expressifs. Syllabation correcte, sauf dans la conversation. Tendance à la répétition à-demi légitime des accents emphatiques (comme dans : *Célébrer avec vous*). Mètre variable dans les genres et les passages soutenus, avec une tendance à la répétition des longues, des pieds et des demi-pieds, et qui s'efface à mesure que le texte et la diction deviennent réalistes ou pathétiques. Différences très considérables, selon les genres, dans la régularité du rythme, de la mélodie et du tempo.

CHAPITRE II

COMEDIENS.

I. — MONSIEUR BERR.

M. Berr, sociétaire de la Comédie-Française, professeur au Conservatoire, et auteur d'un ouvrage cité sur la déclamation, a bien voulu venir au laboratoire du Collège de France le 10 janvier 1908. Je lui ai fait dire et parfois redire un petit nombre de vers, trois isolés et un quatrain, choisis par lui comme particulièrement « rythmés ». La déclamation a les mêmes caractères pour tous. Ils sont d'ailleurs tous empruntés au même poème de Victor Hugo, *Booz endormi,* sauf le premier, qui est de Racine. Ceci est déjà remarquable, que la diction ait été la même pour des exemples pris dans deux genres différents, l'un épico-idyllique, l'autre extrait d'une tragédie, mais que d'ailleurs l'on pouvait plutôt comprendre comme lyrique. Voici le vers de Racine. J'omets un premier tracé de lecture douteuse.

Vers isolés.

Le	j*our*	n'est	p a s	plus	p*ur*	que	le	f o n d	de	mon	c*œ u*	r
34	*57*	33	3 7	32	*62*	11	33	3 7	18	48	*7*	*2*

Circonflexe, avec sommet sur *jour,* et inflexion expressive sur *pas.*

Premier hémistiche vigoureux et martelé, ce qui explique la la grande durée des brèves.

Le second tout différent. *Fond* et *mon*, l'une accentuée, l'autre préaccentuée, sont seules marquées. Des trois *e*, si je lis et si j'entends bien, le premier dure à peine 5 cs., le troisième 3 ; ni l'un ni l'autre, à mon sens, ne forme syllabe. Le second lui-même ne dure que 8 cs., les 25 autres de la syllabe étant occupés par l'*f*. Le vers paraît très métrique. On peut se demander pourtant si notre interprétation des longues est la bonne, et si elles ne doivent pas être regardées comme ayant la valeur de trois unités. Le tempo

dans ce cas serait plus voisin de 20 que de 30, encore que toutes les brèves (sauf deux que nous écartons) dépassent 30 cs. en effet ce sont surtout les consonnes qui y sont prolongées par l'expression.

La même question se poserait pour les deux vers suivants. J'ai deux épreuves du premier.

Une imm*en*se bont*é* tomb*ai*t du firmam*en*t.

A. 12 33 54 28 46 36 24 40 39 35 35 27 ?
B. 13 41 57 24 40 34 20 40 37 37 37 24 20

Les deux épreuves sont assez semblables, bien qu'elles aient été séparées par d'autres expériences. La seule différence notable est que *immense* est plus marqué et plus plongeant dans B. J'écarte une troisième épreuve qui trahit l'ennui de répéter par la rapidité excessive et croissante du débit. Cela même montre que M. Berr doit faire effort pour retenir le tempo.

Ceci apparaît encore dans la première syllabe, d'ailleurs brève par nature. Sommet mélodique à *immense* (*m* geminée). Accent sur la première consonne de *bonté*. Après ce mot il ne doit y avoir, au moins dans A, qu'une suspension d'haleine. Les quatre dernières syllabes graves et très martelées.

Les deux préaccentuées voisines et semblables de *bonté* et de *tombait* très accusées jusque dans leur nasalité. Il en est de même pour la consonne et la voyelle nasale de *immense*. Cette répétition de timbre et aussi de rythme domine et efface complètement l'impression métrique qu'aurait pu faire naître l'égalité des accentuées de *immense* et de *bonté* en comprenant dans cette dernière le silence qui la complète.

Les coll-*i*n[e]s ayant des l*y*s sur leurs somm*et*s.
37 18 55 18 24 43 60 24 43 26 ?

Une seconde épreuve a donné des variantes insignifiantes.

Entre *lys* et *sur*, légère suspension d'haleine que le phonographe est seul à révéler. Sommet mélodique à collines. La consonne initiale du mot dure 26 cs.. De même sont accentuées celle de *lys* (ainsi l'allitération est soulignée en même temps que l'assonance) et celle de *sommets*. Ici encore l'impression du mètre est moindre que celle, d'ailleurs très voisine, de la répétition rythmique de ces trois accents.

Quatrain.

I Voil-à longt*emp*s que c*e*lle avec qu*i* j'ai dorm*i*,
17 17 37 37 31 31 15? 41 27? 24 38 21 33

II *O* Seign **e u** r!
41 24 3 5 49

III a quitté ma c*ou*che pour la v ô tre,
29 23 20 33 *40* 17 21 18 81 10 *44*
IV Et nous s*o*mm[e]s enc*o*r tout mêl*é*s l'un à l'*au*tre,
11 26 33 32 37 29 34 43 18 18 40 5? 40
V E lle à dem i vivante, et mo i mort à d[e]mi.
2 6 17 15 27 28 60 21 3 3 65 18? 22

L'ensemble est faible, grave, et tend toujours à descendre. Même en dehors des préaccentuées, et du dédoublement d'accent très net sur *mêlés*, il y a entre les brèves une inégalité de tempo et de valeur due à la nature des phonèmes, à l'expression, au caprice même. Ainsi non seulement le premier vers n'offre aucune trace de mètre, mais le rythme lui-même y est très irrégulier. L'accent y porte avec une force très inégale sur les premières syllabes de *longtemps*, *celle* et *dormi*, et sur *qui*. De même la durée varie beaucoup entre la plupart des syllabes du vers d'une part, et d'autre part trois d'entre elles. Cette élasticité des brèves rend, ici encore, difficile l'évaluation du tempo, qui me paraît, en général, voisin de 20 (cf. III). Le mètre n'apparaît guère que dans le second et surtout dans le quatrième vers, à cause de sa continuité, et des trois longues qu'il renferme.

Conclusion. — Ce peu d'exemples nous suffit, je crois, pour caractériser la manière de M. Berr dans ce que j'ai appelé la déclamation poétique, et qui, chez lui, incline au réalisme et à la diction tempérée.

Ce qui frappe d'abord, ce n'est peut-être pas tant le rythme que la mélodie, qui est grave, descendante, monotone.

L'articulation est parfois très marquée, autant par une tendance naturelle que par souci de l'expression. Beaucoup de consonnes initiales sont fortement accentuées. Le staccato est fréquent et ressort d'autant plus que certains hémistiches au contraire sont coulants, et que plusieurs syllabes peu dilatables ou vides de sens sont parfois très rapides.

Pour le rythme, il y a lieu de noter la fréquence des brèves (le premier vers du quatrain ne contient pas autre chose), la brièveté relative des longues (peu dépassent 60 cs., une seule traîne, c'est *vôtre*, à la fin d'une phrase), la variété des degrés d'énergie, et une sorte d'élégance dans le rythme continu des accents et des préaccents.

Quant au syllabisme, M. Berr présente, nous l'avons vu, un cas intéressant pour l'histoire de l'amüissement progressif de l'*e*. Les accents sont à leur place. Bien entendu, dans les alexandrins romantiques, celui de l'hémistiche a disparu.

Quant au tempo, nous avons insisté sur cette grande inégalité des brèves qui en rend difficile l'évaluation. Je tends à croire que M. Berr sent la nécessité de ralentir le débit dans la poésie non dramatique, mais qu'il ne peut obtenir cela de lui que par l'accentuation des consonnes, et non par la dilatation des voylles. D'ailleurs cette accentuation, étant expressive, ne peut porter que sur les consonnes dilatables et les mots pleins. Ailleurs le diseur a une tendance à retourner à un tempo plus naturel et plus rapide.

Enfin, comme les longues souvent n'offrent pas moins d'inégalité que les brèves, le mètre est parfois difficile à trouver dans les chiffres. D'où vient pourtant que ce débit paraît partout très cadencé ? La lenteur voulue du tempo, la faiblesse relative et la constance de l'énergie, la gravité monotone de la mélodie, la régularité du rythme des accents, surtout ses répétitions et celles des longues, enfin quelques apparitions véritables du mètre, sont autant de causes qui concourent à provoquer l'illusion de celui-ci. Il n'est pas jusqu'à une certaine nasalité qui, enveloppant tout le discours, ne contribue à donner cette impression de continuité ou d'uniformité dans le calme qui peut être très bien attribuée à la régularité d'un mètre uniforme. Un camarade de M. Berr ne lui disait-il pas devant moi qu'ils étaient tous les deux parmi les rares comédiens qui avaient du « rythme » ? Il entendait sans doute par là que leur diction était métrique. Celle de M. Berr en a du moins toute l'apparence. Cet acteur comique, fort intelligent, a du moins compris que dans les textes poétiques il devait rechercher la lenteur calme, à défaut de l'emphase.

II. — Monsieur PAUL MOUNET.

M. Paul Mounet est, comme M. Berr, professeur au Conservatoire et sociétaire de la Comédie Française, mais il y joue la tragédie. Il est venu au Collège de France le 23 octobre 1907, c'est-à-dire avant que j'usasse du phonographe. Je lui ai proposé trois textes de vers et deux de prose appartenant à des genres différents.

Mais sa diction possède surtout le genre réaliste et calme, grave et rapide. C'est le ton d'un homme du monde faisant d'une belle voix de basse un récit sérieux. Sa tendance, devant l'appareil, était de faire encore moins d'effort que d'ordinaire pour déclamer. C'est au point que dans la période citée de Bossuet, il n'a pas détaché du contexte le vocatif *Monseigneur*. De tels exemples ne se rap-

portent guère à l'objet de notre étude. Aussi ne donnerai-je que le résultat de deux expériences, presque sans commentaire.

Vers. — Ce sera d'abord une seconde épreuve du quatrain de Joad où, sur ma prière, M. Mounet a mis un peu plus de vigueur qu'il n'avait fait d'abord, ce qui s'est traduit par un ralentissement du tempo et par le prolongement de trois accentuées: celles de *frein* , *méchants* et *complots*. Il est notable qu'elles sont très marquées malgré le peu d'emphase, ainsi que quelques consonnes initiales.

Pour le surplus, le détail est tout à fait le même dans les deux cas.

Celu*i* qui met un fr*ein* à la fur*eu*r des fl*o*ts
16 33 21 30 56 46 13 35 14 43 35 53 52
Sait auss*i* des méch*an*ts arrêter les compl*o*ts.
30 35 30 28 33 43 25 26 17 21 33 42 93
Soum*i*s avec resp*e*ct à sa volonté s*ain*te,
23 31 15 34 45 27 20 27 20 22 20 59 8 90
Je crains Di*eu*, cher Abn*e*r, et n'ai po*in*t d'autre cr*ain*te.
31 44 48 11 28 66 17 30 33 20 21 51 6 45

Voici qui est pris dans le début de *La conscience* de V. Hugo:

Ca*ï*n, ne dormant p*a*s,
16 39 17 33 37 44 51
songe*aï*t au pied des m*on*ts.
33 31 29 17 17 46 77
Ayant levé la t*ê*te, au f*on*d des cieux funèbres
17 10 26 15 19 61 51 33 28 31 11 58 7 31
Il vit un œil tout grand ouv*e*rt dans les ténèbres,
35 28 14 64 28 20 14 41 15 16 12 51 7 32
Et qui l[e] regard*aï*t dans l'*om*br[e] fix[e]m*en*t.....
18 28 14 28 31 29 56 32 32 97
Il march*a* trente j*ou*rs, il march*a* trente nu*i*ts,
19 27 41 23 13 34 19 24 56 23 12 22.

M. Paul Mounet, qui, par ailleurs, escamote des *e* muets, (c'est un trait que je ne noterai plus), s'applique et enseigne à respecter le syllabisme des vers. C'est pour cette raison qu'il n'élide pas l'*e* muet qui termine le premier hémistiche du second, bien qu'il trouve le cas embarrassant.

L'*r* de *ombre* au 4e vers, comme plus loin celui de *sinistre*, où l'*e* est escamoté, doivent être syllabants.

Au dernier vers la répétition du sens et des sons entraîne nécessairement celle du rythme.

III. — Monsieur SILVAIN.

Le 24 octobre 1907 j'ai fait déclamer à M. Silvain, qui est aussi sociétaire de la Comédie Française et professeur au Conservatoire, les mêmes textes que j'avais proposés la veille à M. Paul Mounet. Mais il y a mis beaucoup de vigueur et d'application. Ainsi, dans les deux strophes du *Lac* qu'on va lire, l'orateur a déployé un effort croissant qui le secouait tout entier.

Vers lyriques.

I O temps, susp e n ds ton v*o*l,
60 **125** 39 4 2 36 *72* *82*
II et v*ou*s, h*eu*r[es] prop*i*ces,
36 *68* *70* 51 *72* 6 *79*
III Suspend*ez* votr[e] c*ou*rs.
40 37 *64* 43 *7 2* *8 5*
IV Laissez-n*ou*s savour*er*
34 23 *79* 16 15 *61* 4 3
V les rap*i*des dél*i*ces
33 28 *56* 28 22 *66* 8 *69*
VI Des plus b*eau*x de nos jours.
20 24 *47* 20 21 **69**

Certaines consonnes initiales sont très longues : l'*s* de *suspends*(I) mesure près de 40 cs., celle de *savourer*(IV) en dure 25. C'est pourquoi les longues qui les précèdent ne sont pas anormales, et n'excèdent pas la valeur métrique que nous leur avons assignée. C'est aussi pour cette raison que je regarde comme fortuite l'égalité des demi-pieds énormes : I, **125**–127.

J'ai eu, pendant que M. Silvain déclamait, l'impression très forte de la régularité métrique, et les chiffres semblent bien la justifier. Mais l'effort dépensé a obtenu un effet peut-être plus remarquable encore, c'est la lenteur du tempo (35 environ) dans les trois premiers membres : du moins n'y trouve-t-on pas une durée inférieure à celle-là.

IV est pathétique. Il contient un crétique expressif, puis deux brèves qui ont ensemble la valeur d'une seule. Ici d'ailleurs le tempo se presse : il est de 30 à IV et V ; puis de 22 à VI. La véhémence provoque l'apparition du mètre uniforme, ou plutôt de « la raison égale », avec deux groupes très nets d'un anapeste et demi : V, 61-*56*-60 ; VI, 44-*47*-41.

I O l **a** c, rochers mu*e*ts,
15 ? **1 0 8** 30 44 8 **62** 8 1
II Gr*o*ttes, for ê t obsc*u*re,
62 30 19 **3** 1 33 *60* 4 *8 0*

III V o u s que l [e] t e m ps épargne
4 6 33 3 3 20 *71* 6 45
IV ou qu'il peut rajeunir,
19 28 *49* 33 14 64 66
V Gardez de ce beau jour,
37 *63* 21 36 39 79 5 5
VI gardez, belle nature,
42 *76* 35 29 22 *80* 6 6 4
VII Au moins le souv[e]nir!
48 *81* 46 27 *84*

Mêmes observations que pour la strophe précédente, si ce n'est que l'excès du pathétique apporte ici plus d'irrégularité, au moins dans les brèves. La consonne initiale de *beau*, dans V, dure 30 cs.. Dans VI, celle de *belle* en dure 19, et c'est ce qui rend cette syllabe plus longue que la syllabe correspondante et semblable du membre précédent, où le *d* qui suivait *gardez* ne durait que 7 cs.. Dans VII, l'*s* de *souvenir* a duré 32 cs..

Le tempo général, que je tire surtout des longues, est de 30 environ. Dans les deux derniers membres, l'expression semble vouloir l'élargir jusqu'à 40, ce qui est énorme. Dans IV, au contraire, il s'est précipité. La finale et la pause de ce membre (**64 - 66**) sont égales entre elles, et forment une modulation métrique entre les deux tempos, parce qu'elles valent trois unités dans celui du membre et deux dans le tempo général du morceau.

C'est ici l'endroit de la plus grande force: je m'en souviens très bien, et le tracé en fait foi. Il est remarquable que c'est aussi celui du mètre répété: 37 - *49* - 47.

M. Silvain a dit deux fois le quatrain de Joad, la première fois avec plus d'emphase et de lenteur. Je ne donnerai pourtant pas cette épreuve, qui paraît avoir été fortement troublée par l'application d'une théorie, comme faisait chez M. P. Mounet le respect du syllabisme. M. Silvain enseigne, m'a-t-il dit, à marquer les accents là où le sens l'exige. Ici, dans les deux premiers vers, ce serait aux mots: *Celui, fureur, aussi, complots*, qui sont les plus importants. On peut discuter cette distribution. Elle a eu pour effet de prolonger outre mesure l'accent de *Celui* (97 cs.) et de *aussi* (72), d'abréger celui de *frein* et de *méchants* (59 l'un et l'autre), et de précipiter les deux seconds hémistiches.

Dans la seconde épreuve, plus spontanée, le tempo a été constant (23 environ) et le mètre y est très manifeste.

Celui qui met un fr e i n à la fureur des flots
17 69 15? 31 56 3 2 13 31 17 *47* 34 *31* 1 0 4

Sait aussi des méchants arrêter les complots.
23 30 *51* 36 36 *46* 20 21 18 30 31 *22* 1 4 9
Soumis avec respect à sa volonté sainte,
13 *47* 11 38 24 31 21 26 13 29 22 65 5 7 3
Je crains Dieu, cher Abner,
33 48 67 19 24 64 69
et n'ai pas d'autre crainte.
16 31 33 33 23 *57* 5 1 1 3

Je ne donne pas les sept vers qui suivent parce qu'ils ont été prononcés avec la diction réaliste de la conversation ou de la comédie sérieuses.

Autres vers. — Des vers de *La conscience* je ne donnerai que le premier et le dernier récités. Dans les autres il y a eu des défaillances de mémoire (1).

Caïn, ne dormant pas, songeait au pied des monts.
30 91 22 49 42 *78* 52 *64* 41 33 32 *43*

Tempo 30. L'effort pour l'élargir apparaît dans la durée de la première syllabe, qui est démesurée pour une voyelle unique. La seconde longue est indûment prolongée par l'accent de l'initiale *s* qui dure 26 cs..

Il marcha trente jours,
23 32 72 32 13 72 36
il marcha trente nuits.
24 40 87 27 15 *42*

Tempo 23 ou 24. Chacune des deux accentuées intérieures est prolongée par l'*r* qui la termine, qui compte 7 et 8 roulements, et mesure 23 et 37 cs..

Prose. — Je ne donnerai pas le passage de Chateaubriand : *Légers vaisseaux*, etc., que M. Silvain a dû lire, et qu'il a lu avec des hésitations.

J'ai fait déclamer deux fois la période de Bossuet : *Celui qui règne*... Il n'y a guère eu de différences que dans la distribution des accents et des pauses à partir de *à qui seul.* Je rapporterai dans la première ligne de chiffres la partie de chaque épreuve qui me paraît la meilleure, c'est-à-dire B pour la protase, et A pour l'apodose.

---

(1) Le second et le troisème embarrassent décidément tous les théoriciens. Voici comment les coupe M. Silvain :

Ayant levé la tête,
au fond des cieux funèbr[es]. Il vit un oeil
tout grand ouvert dans les ténèbres.

Monseigneur !
B 40 23 **74** 9 9
A **37** 19 **67** 1 2 0
Celui qui règne dans les ci*eux*,
21 **62** 24 **59** 13 21 35 **67** 8 4
18 **66** 17 **53** 12 18 41 *49* *48*
et d[e] qui relèv[ent] tous les empir[es],
B 41 20 17 **59** 16 16 30 **74** 1 1 5
A 33 23 13 **62** 19 12 26 **70** 8 9
à qui **seul** appart*ient* la gloir[e], la majest*é*,
B 25 30 **67** 22 39 *46* 28 **61** 30 26 30 **46** 35
A 17 22 3 5 22 33 **30** 30 **70** 14 20 45 **42** 29
et l'indépendance,
B 10 34 20 25 **55** 6 8 6
A 13 29 30 12 **64** 4 7 6
est auss*i* l[e] **seul**
A 20 28 *51* **53** 35
B 21 26 *51* *57* 1 0 2
qui se glorif i e de fair(e) la loi aux ro*is*,
A 17 31 18 25 3 3 21 129 ? **36** *67*
B 17 28 14 23 2 6 20 117 ? **38** **80**
et d[e] leur donner, quand il lui pl*aît*,
A 23 32 13 **59** 30 38 ? 16 **40** 5 4
B 23 33 13 3 2 28 35 ? 17 **29** 43
de grand[e]s et d[e] terr*i*bles l[e]ç*on*s.
A 39 **71** 37 28 *50* 27 ?
B 42 *58* 33 22 3 2 15 17 *29* 1 4 1

Tempo à peu près 20, ralenti au dernier membre de A. Si on laisse de côté le vocatif initial, avec son crétique, et surtout si l'on empruntait à A la pause après *empires* et la finale d'*indépendance*, la protase de B est encore un des documents qui confirment le mieux mes théories, particulièrement celle du mètre. Le variable y est très marqué. Elle contient de plus deux ions très nets et très pareils: au premier membre **59** – 59 et au second **59** – 62.

Conclusion. — M. Silvain est en effet, avec moi, celui de mes sujets chez qui le mètre est le plus sensible à l'audition, et le plus assuré objectivement. Et si mon exemple est suspect, celui-là suffit à justifier ma thèse. Or il est remarquable qu'il est aussi de tous mes sujets, moi compris, celui qui a le plus cherché et réussi à garder son emphase devant l'appareil. Au reste cette emphase est un peu différente des deux sortes qui me sont familières, à savoir l'emphase hésychastique, si l'on peut ainsi parler, et la pathétique. Elle est comme intermédiaire entre les deux, à la fois véhémente et soutenue. M. Silvain rythme de toutes ses forces, de tout son cœur,

de tout son corps. Le mètre ainsi produit est d'autant plus précieux à noter qu'il paraît être l'effet de la nature plus que de l'art: à plus forte raison n'est-il ni voulu ni conscient. C'est à cause de cette origine émotive qu'il paraît prendre plus fréquemment que chez moi la forme de la raison égale. Dans l'élégie de Lamartine les trois groupes d'anapestes lancés à tue-tête sont très caractéristiques à cet égard.

En dehors du mètre, il faut noter chez M. Silvain une distribution systématique des accents et des pauses, des pauses très longues, des préaccents et des consonnes initiales (particulièrement l'*s* et le *b*) très marqués, quelques crétiques expressifs, et un effort pour ralentir beaucoup le tempo, effort qui, un peu comme chez M. Berr, a de la peine à se soutenir constamment.

IV. Monsieur TRUFFIER.

Prose. — Je dois à l'obligeance de M. Lote l'inscription et la communication du premier paragraphe de l'oraison funèbre d'Henriette de France déclamé, à une date que je ne saurais dire, par M. Truffier, acteur comique de la Comédie Française, et professeur au Conservatoire. Je ne donnerai que la première période. Le reste ne paraît apporter rien de différent, si ce n'est des pauses nombreuses et singulières, qui sont peut-être dues à une lecture embarrassée. Le moteur paraît avoir été régulier, mais l'inscription du diapason n'a pas été prise, et j'ai dû choisir, pour mesurer la durée, une échelle arbitraire et qui n'est que vraisemblable, celle de 140 mm. à la seconde. Ainsi nous n'aurons guère que la durée relative. D'autre part le tracé est très fin et parfois très difficile à déchiffrer: je ne donne pas le détail quand je n'en suis pas sûr.

Monseign*eur*!
32 37 53 176
Celu*i* qui r*è*gn[e] dans les ci*eu*x,
14 70 19 50 27 50 34 139
et de qui rel*è*v[ent] tous les emp*i*res,
80 85 29 40 95 79
à qui seul appartient la glo*i*re,
49 27 65 52 61 108
la majest*é*, et l'indépend*an*ce,
73 21 10 78 59 100
est auss*i* l[e] s*eu*l
16 38 44 40 97

qui se glorif-*i*e de fair[e] la loi aux ro*i*s,
81 36 62 ? 62 24 113
et de leur donn*er*, quand il lui pl*aî*t,
56 49 19 17 38 30 87
de gr*an*des et d[e] terr*i*bles leç*on*s.
35 67 73 67 38 52 183

Il serait intéressant de tenter, d'après la seule indication de la durée, l'étude d'un texte que je n'ai même pas entendu. Je le ferai à l'App. II pour un fragment de mélodie. Mais cela serait ici d'autant plus hasardeux que la lecture est incertaine et surtout incomplète.

CHAPITRE III

COMEDIENNES.

I. — MADAME BARTET.

Madame Bartet, sociétaire de la Comédie-Française, s'est prêtée avec beaucoup de bonne grâce à deux séances d'expériences, d'abord le 9 novembre 1907, puis, quand j'eus ajouté le phonographe, le 9 janvier 1908. Je commencerai, comme de juste, par les résultats de cette dernière séance.

Vers d'Andromaque. — Voici d'abord trois vers du rôle d'Andromaque, un vers isolé et un distique.

9 janvier 1908

Retour**nez**, retour**nez** à la fill-e d'Hélène.
32 31 **94** 37 35 **90** 15 22 **95** 30 33 ?

Les deux *retournez*, d'une mélodie expressive, sont aigus et descendants, le second plus grave que le premier. Le second hémistiche est plus grave encore et descendant.

Parfaitement métrique, n'était que les deux brèves *à la*, à cause de la nature des phonèmes, ont en tout la valeur d'une seule. Un léger retard, expressif de la tristesse, dans la partie faible du second *retournez*. De l'un à l'autre il y a répétition de sens, de timbre, de rythme et de mélodie.

I Capt*i*ve,
48 *58* 3 *52*
II toujours triste, import*u*ne à moi-même,
31 81 **87** 59 45 *59* 55 23 **81** 3 **91**
III Pouvez-v*ou*z souhait-*er* qu'Androm*a*que vous **ai**me ?
35 28 *58* 73 *52* 75 25 *53* 60 **?**

Rythme et mélodie très expressifs également. Les deux vers descendants, le second plus grave. Le tempo paraît être de près de 30 au premier vers, il est pressé au second.

II — La deuxième syllabe allongée par les trois consonnes qui durent 51cs,5. Retard et léger *stentato* sur *import(une)*. Puis crétique expressif dû surtout à l'*m* de *moi*, qui dure 39 cs..

III — Répétition de rythme et surtout de mélodie entre les premiers groupes de chaque hémistiche. Crétique expressif sur *Andromaque* (le groupe *dr* y dure 44 cs.), et qui, concurremment avec l'intonation, souligne le mot.

Ainsi la diction est également élégiaque et pathétique, et pourtant les rapports entre les longues sont assez nettement métriques.

Vers non dramatiques. — La répétition rythmique. — Jusqu'ici nous avons eu affaire à des vers d'un rôle que joue Mme Bartet. Voici maintenant des vers « idylliques » et élégiaques de Hérédia et de Mme H. de Régnier. Ils ont été choisis sur ma demande comme particulièrement « rythmés », et la diseuse a fait encore effort pour y accuser le « rythme ». Cet effort, très sensible au phonographe, s'est surtout traduit par la grande durée des longues et de certaines consonnes (1). Est-ce à cause de quelque embarras qui en serait résulté? Toujours est-il que, surtout dans le premier texte où nous n'essaierons pas de le marquer, le mètre, cette fois, n'est pas toujours apparent dans les chiffres, et qu'il est encore moins sensible à l'oreille. Cela tient sans doute à ce que l'effort fait pour mettre en valeur chaque groupe rythmique a fait de chacun une incise, et ainsi rompu la continuité du rythme et de la mélodie. D'une façon plus générale voici la troisième occasion que nous avons de constater que toute recherche trouble le rythme et le mètre. On verra pourquoi je donne ce texte tout de même.

Au pl*i* le plus prof*on*d de la mouv*an*te d*u*ne
42 54 24 49 32 68 16 47 19 71 16 59? 90
En la nu*i*t sans aur*o*re et sans *a*stre et sans l*u*ne,
32 17 102 37 24 93 63 44 110 68 47 78? 100
Que le nav-ig-at-*eu*r tr*ou*ve enf*in* le rep*o*s!
21 27 27 15 23 117 73 60 76 53 24?

Mélodie monotone, et pleine de répétitions, mais discontinue. Il semble qu'il y ait un accent sur la première syllabe de *navigateur*. La consonne initiale de *repos* dure 48 cs, 5.

Ce qui est ici remarquable, et qui a remplacé le mètre, c'est d'abord la répétition de deux sortes de longues (70 et 100 environ),

(1) Ces effets rappellent la déclamation de M. Mounet-Sully. Je crois observer une recontre précise dans la cadence des mots *sans lune*, que je possède aussi dits au phonographe par M. Mounet-Sully à la fin d'un vers d'*Oceano Nox*.

puis surtout celle des groupes dans les deux premiers vers. Le premier ne contient que des ïambes. Le texte y présentait bien quatre accentuées aux places paires et deux ïambes, l'un en tête, l'autre en queue, mais il se trouve précisément que le premier a été le moins marqué de tous, à cause de l'accent sur les consonnes de *pli.* Quant au dernier, il a été, au contraire, accusé par la répétition, c'est-à-dire par la formation avant lui d'un autre tout semblable à lui. Les deux autres ïambes ajoutés par la diction, *le plus* et *de la,* sont dus, il est vrai, au renforcement de consonnes initiales. A vrai dire l'auditeur ne perçoit un rythme ïambique qu'à partir de *profond.* Mais du moins, à partir de là, la répétition du rythme n'a pas été évitée par la diseuse. Elle a même été manifestement recherchée à la fin du vers, pour exprimer la continuité du mouvement de la dune.

Le second vers ne présente, lui, que des crétiques. Mais les deux premiers sont dus à la nasale *en* et *sans;* les deux autres, plus marqués, à l'*s* initial de *sans* qui dure 45 cs. et 48 cs.. Chacune de ces répétitions répond à celle des mots ou des sons du texte. Mais quoiqu'elles diffèrent d'un hémistiche à l'autre par leur nature et leur origine, elles ne laissent pas de donner au vers une allure générale qui appartient en propre à la diseuse, comme les ïambes du vers précédent.

I Se**u**le,
76 6 20
II une **om**bre au mili-*eu* de ces **om**bres que **han**tent
18 **83** 21 30 *53* 24 25 **74** 17 30 **76** 16
L'horre**ur** de ne plus v *i* vre
34 **72** 15 26 25 *6 5* 3 *54*
III ou quelque regret v*ain,*
34 41 43 45 25 16 118
IV Silenci*eu*se au s*ein* de ceux qui se lam*en*tent,
16 59 6 80 53 59 38 64? 24 42? 18 107 5 **70**
V S*em*ble s'*ê*tre absorb*é*e
78 32 66 64 45 56 27
VI en un r*ê*ve div*in.*
28 61 77 44 26?

Mélodie, cette fois encore, volontairement grave et monotone, mais discontinue. Les accents nombreux et marqués. Il y a encore répétition rythmique dans IV et V, mais dans II la série de quatre anapestes est exigée par le sens. En revanche le mètre apparaît dans I et II avec un tempo de 25 environ.

II — Dans *hantent,* l'*h* est vraiment aspirée.

III — Staccato, stentato, retard expressifs.

IV — Rythme ïambique qui n'est pas toujours exigé par le texte, et qui s'étendrait à tout le vers si la diérèse avait été faite dans *silencieuse*.

Renforcement de la consonne initiale de *sein* et de *lamentent*, mais l'allitération des *s* est peu marquée.

V — Au début, une répétition de rythme s'esquisse par la formation d'un trochée et demi. L'accent si prolongé sur *s'être* n'était certainement pas imposé par le sens. C'est donc que la diseuse l'a introduit ici, cette fois encore, pour ajouter à cette impression de monotonie traînante que produisent à la fois la mélodie, l'alternance et les retards. Sur *absorbée* retard et crétique expressifs.

VI — Accent sur la consonne initiale de *divin*.

Je m'arrêterai peu sur les textes pour lesquels je n'ai pas d'inscription phonographique. Du sonnet célèbre de Hérédia, *Antoine et Cléopâtre*, je ne retiens que le quatrième vers :

9 novembre 1907.

Vers Bub*a*ste ou Sa-*ï*s roul*er* son *on*de gr*a*sse
39 21 59 42 19? 81 22 81 30 81 21 73 17

Il y a une répétition de crétiques involontaire dans le premier hémistiche, et une autre d'ïambes très marquée et très voulue dans l'autre.

Voici d'autre part les deux premiers vers d'un poème de Sully-Prudhomme intitulé *Au bord de l'eau*. Les six qui suivent ne sont guère différents. Plus loin Mme Bartet change beaucoup le « mouvement », mais je n'ai pas inscrit cette suite.

S'asseo*ir* tous d*eu*x au bord d'un flot qui p*a*sse,
39 48 19 53 35 41 46 39 24 60 10 48
Le vo*ir* pass*er*.
41 42 33 37 88

Mme Bartet a cherché manifestement à retenir les brèves, qui atteignent parfois la durée des longues. Mais deux sont restées normales : *tous* et *qui*.

Tirade tragique. — Je finis par deux épreuves du commencement d'une tirade d'*Iphigénie*. Si j'ai bonne mémoire, j'ai fait recommencer Mme Bartet en lui demandant de « rythmer davantage ». Cela s'est traduit par un tempo plus lent, des longues plus nombreuses et plus marquées, moins de pauses ou de plus courtes. Cette seconde épreuve, qui ne contient pas les trois derniers vers, se prête seule, au moins dans sa plus grande partie, à une tentative d'interprétation métrique. Nous la ferons figurer en premier lieu.

Les différences fort intéressantes qui la séparent de l'autre montrent bien que ce qu'on entend par le rythme, dans la déclamation française, c'est le mètre, que le mètre est moins dramatique, et qu'il est produit par l'emphase et la continuité du débit.

La lecture des tracés est assez difficile dans le détail, mais les explosives et les nasales sont très nettes, et fournissent beaucoup de points de repère.

I Mon p *è* re,
42 *4* 7 8 *34*
37 49 ? 81

II Cess*ez* de vous troubl*er*, vous n'êt[es] po i n t trah*i*.
42 *41* 18 39 31 62 38 48 5 0 11 ? 34 *84*
45 29 13 29 34 27 49 30 47 3 8 12 ? 27 82

III Quand vous command[e[r *e* *z*, vous serez obé*i*.
32 22 19 44 4 6 28 78 35 ? 80
28 24 16 35 2 3 107 ? 33 ? 102

IV Ma v *i* e est votre bi*en*. Vous voulez l[e] repr*en*dre ?
34 35 86 ? 50 119 55 76
24 44 ? 24 ? 25 30 27 48 44 30 34 ? 55 ? 76

V Vos *o*rdres sans dét*ou*r pouv a i ent se faire ent *e* *n* dre.
32 *55* 32 32 21 *55* 24 3 0 32 26 30 *6* *0* 79
25 46 27 23 22 40 18 2 6 22 18 31 55 76

VI D'un œil aussi cont*en*t, d'un c*oeu*r aussi soum*i*s
30 32 41 42 41 57 38 49 76 42
26 28 ? 43 35 39 36 42 32 86 ? 25 68
Que j'acceptais l'époux que vous m'av-iez prom*i*s,
18 38 35 46 36 12 ? 25 ? 45 25 37 91
17 37 35 38 30 14 21 ? 16 40 24 15 79

VII Je saur*ai*, s'il le f*au*t, vict i me obéiss*an*te,
63 ? *62* 62 *59* 29 3 5 31 37 *68* *71*
61 ? 32 61 51 38 3 3 20 34 52 78
T*en*dre au f*er* de Calch*a*s une t*ê*te innoc-*e*nte,
36 32 35 22 23 46 43 33 41 46 68
Et respectant l[e] c*ou*p par vous-m*ê*me ordonn*é*,
57 23 43 34 55 36 43 16 43 28
Vous r*en*dre tout le s*an*g que vous m'avez donn*é*.
26 49 29 62 45 16 18 19 32 18 33.

Ne nous occupons guère que de l'épreuve emphatique. Elle présente encore des brèves retenues. Je signale en particulier l'hémistiche *D'un œil aussi content...* Le tempo paraît être d'abord de 20 environ. Il s'élargit jusqu'à 27 à partir de IV, puis se presse dans VI après *content*, puis s'étale (30) dans VII. Le mètre disparaît de IV qui est trop coupé, de VI qui est trop long. On le

constate plus aisément dans II, III et V qui sont des vers-périodes. Il est manifeste dans le vers élégiaque VII qui est un des plus réguliers que je possède: 63 ? - *62* - 62 - *59* - 64 - 68 - *68* - 71. Le même vers, dans l'autre épreuve, ne présente plus qu'une répétition de temps faibles: 61 ? - 61, et une autre de longues *51* - *51*.

Je regrette fort de n'avoir pas accepté l'offre que Mme Bartet me faisait d'un morceau plus véhément, comme ce passage d'Andromaque:

Songe, songe, Céphise.....

Je n'ai aucun texte de cette sorte dit par une femme.

Conclusion. — Parmi les textes que nous venons de rapporter, il faut distinguer les dramatiques et les autres. La diction des premiers, seule, paraît tout à fait spontanée, et c'est pourquoi sans doute, contre la règle, elle est la seule qui soit parfois métrique. Dans les autres, le mètre est surtout remplacé par des répétitions de rythme: longues, ïambes et crétiques. Chez Mme Bartet, ce phénomène est tantôt volontaire et destiné à rendre certains effets de monotonie, comme dans: *rouler son onde grasse;* tantôt il est provoqué par l'emphase et amené par la répétition des mots ou de la mélodie, comme dans les vers d'Andromaque; tantôt il est produit par la recherche « du rythme ».

Mais cette déclamation, comme celle de la plupart des comédiens, même en dehors du drame, est plus expressive que régulière. L'expression prolonge souvent les consonnes initiales, les voyelles nasales à n'importe quelle place, introduit des crétiques, varie la valeur des brèves. Cependant le charme expressif de cette diction, je l'ai encore vérifié au théâtre dans le rôle de Bérénice, est plus encore dans la mélodie que dans le rythme, et pour l'un et l'autre dans des effets « retenus »: le mot convient ici pour désigner autant le caractère dominant des sentiments exprimés que la technique de l'émission des brèves. C'est par le détail de l'expression rythmique et mélodique que vaut surtout un vers comme celui-ci:

Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime?

Chaque syllabe presque y a son inflexion et sa durée propres. Et pourtant d'un groupe à l'autre il y a des répétitions. Et le vers tout entier a de l'unité dans le dessin général du rythme et de la mélodie. Tout cela, ensemble et détail, se prête à une analyse technique. Mais le rapport au sentiment exprimé échappe à l'analyse, et c'est ce rapport qui fait le prix de cet art.

II. — Madame MORENO.

Madame Moréno, de la Comédie Française, a bien voulu me donner une audition le 10 janvier 1908. Je n'ai pu lire tous les vers, et je ne suis pas toujours certain de la lecture de ceux que je donne, parce que Mme Moréno n'a pas parlé assez près de l'appareil. D'autre part l'aide du phonographe nous fait souvent défaut parce que le mouvement du moteur a été irrégulier.

Vers tragiques. — J'ai déjà dit que Mme Moréno a d'abord trouvé qu'elle gardait devant l'appareil « le rythme, mais non l'expression ». Cependant sur ma demande elle a ensuite tâché de dire quelques vers avec expression. Je commencerai par ceux-là. (Ce sont les deux premiers exemples.) Ils avaient déjà été dits par Mme Bartet, et je ne l'ai pas caché à la nouvelle diseuse. De telles comparaisons, utiles à la science, ne peuvent faire tort à de grands artistes.

Retourn*ez*,
25 33 47 32
retourn*ez* à la f*i*lle d'Hél*è*ne.
36 36 57 13 40 37 13 22 34 3

La conception, surtout pour la mélodie, est semblable à celle de Mme Bartet. C'est au point qu'on peut se demander s'il n'y a pas imitation ou tradition commune. Seulement l'effet de ritenuto est ici moins marqué, et surtout les accentuées sont beaucoup moins longues. Si je lis bien, la consonne initiale de *fille* dure 34 cs.. Mais l'inscription à aucun des deux appareils n'est assez claire pour le second hémistiche. Cela me rend d'autant plus circonspect dans la recherche du mètre.

I Capt*i*ve,
40 60 5 ? 36
II toujours tr*i*ste,
21 49 61 5 ? 34
III importune à moi-m*ê*me,
37 34 22 23 25 33 74
IV Pouvez-vous souhait*er*
36 43 36 52 33 31
V qu'Androm*a*que vous *ai*me ?
62 33 *57* 52 ?

Il y a contraste entre les deux vers. Le premier est aigu, haletant, avec une répétition de mélodie descendante et de rythme (malgré la différence du syllabisme) entre les deux premiers membres : le tout produit un effet d'agitation. Le second est ample, grave, descendant. Mêmes différences que plus haut avec le débit de Mme

Bartet : moins de longues, et moins considérables, et plus de pauses intérieures. Le retard expressif, moins accusé dans les deux premières syllabes de *importune,* est à peu près le même dans *pouvez-vous* et dans *Andromaque.*

Le fragment est trop coupé et trop expressif pour qu'il y ait lieu d'y chercher un mètre ailleurs que dans le dactyle de la fin (*57*-52).

J'avais commencé par faire déclamer plusieurs fois le vers suivant, qui est encore emprunté au rôle d'Andromaque, comme s'il était isolé (au lieu que dans le texte de Racine il ouvre une période). Il a toujours été dit de la même façon :

S*on*ge aux cris des vainqu*eu*rs,
71 41 21 35 41 53 58
s*on*ge aux cris des mour*an*ts.
80 46 23 41 33 20

Il y avait ici dans le texte répétition à la fois du sens, des mots et de la structure de l'hémistiche. Cette répétition se retrouve d'abord dans la mélodie. Les deux membres, sauf la finale, ont la même mélodie descendante ; mais, pour créer une opposition qui rende celle du texte, autant le premier est aigu et fort, autant le second est grave et faible. De même il y a répétition du rythme, sauf pour les deux dernières syllabes que distingue la nature diverse de la préaccentuée et de l'accent. Le second membre est ralenti parce qu'il forme l'apodose. De l'un à l'autre la proportion des valeurs, pour les quatre premières syllabes, est presque d'une exactitude mathématique.

I Ari*a*ne, ma s*œu*r,
47 6 60 18 33 46 85
II de quel amour blessé[e] Vous mour*û* tes aux b o rds
25 14 21 54 37 53 28 31 *41* 17 33 7 0
où vous f*û*tes laissé [e].
21 31 *40* 25 49 34

Les deux membres légèrement circonflexes. Le second vers plus grave que le premier. C'est celui qui paraît le plus métrique. Mais le moteur ayant été irrégulier, le phonographe ne permet pas d'en juger.

Vers non dramatiques. — Je finis par des vers de récit lyrique, choisis par Mme Moréno. Ils sont tirés de la *Vie antérieure* de Baudelaire.

I J'ai longt*em*ps habit-*é* sous de v*a*stes port*i*ques
26 42 *46* 21 25 *49* 14 32 *64* 28 38 *58* 5 *54*

II Que les sol e ils couch*an*ts teign*ai*ent de mille f*eu*x,
13 28 15 4 2 23 *62* 25 *48* 27 27 27 *28* *61*
III Et que leurs grands pili-*er*s, dro*i*ts, et majestu-*eu*x,
25 13 30 47 26 *66* *47* 27 26 40 10 *28* *67*
IV Rendaient par*e*ils, le so i r, aux grottes basalt*i*ques.
27 27 26 *61* 46 9 1 39 *64* 20 24 28 ?

L'articulation étant très forte, la plupart des consonnes initiales et des groupes de consonnes sont longs. C'est ce qui empêche parfois le mètre d'apparaître dans les chiffres autant qu'il est sensible et réel. Je n'hésite pas à le marquer.

Il faut mettre à part le dernier vers. Le tempo des trois premiers est 23 ou 24, et toutes les longues y peuvent être considérées comme de deux unités.

I. — Contient d'abord un dactyle très net et très normal : *46*-46. Malgré l'allongement des consonnes de *vastes* et de *portiques* (sauf le *qu* de ce dernier mot), je crois qu'on peut faire état du second dactyle *49*-46, et même du troisième *64*-66, qui serait ralenti par l'expression. Tout le vers, sauf l'anacruse, serait ainsi très régulier, et c'est bien ce que l'oreille indique.

II. — La longue de *teignaient* est normale : le *d* qui l'achève dure à peine 9 cs.. Mais celle de *couchants* veut être considérée comme égale à celle de *teignaient*, et apparaît comme telle à la conscience, parce que les voyelles y ont en effet à peu près la la même durée. Ce qui allonge la finale de *couchants*, c'est la durée insolite (28 cs.) de la consonne qu'elle comprend, mais nous faisons mentalement abstraction de cet allongement. En revanche la finale de *soleils*, malgré le chiffre, ne vaut pas plus d'une unité, pour la même raison, à savoir que le groupe de consonnes y dure 24 cs.. La fin particulièrement martelée (tempo 27).

III. — De même les deux longues de *piliers* et de *droits* veulent être considérées comme égales, malgré les chiffres, et seraient égales sans l'accent expressif qui frappe le groupe de consonnes *dr*. En effet, alors que la longue de *droits* est normale (voyelle 37 cs., consonne 10) celle de *piliers*, normale pour la voyelle (30 cs.), ne l'est plus pour le groupe de consonnes, qui dure 36 cs., et ne devrait pas en durer plus de 17 à 20.

IV. — Ici, quoique des consonnes initiales soient encore indûment prolongées (celle de *soir* et de *grottes*) le phénomène ne trouble plus le mètre. C'est que les trois longues cette fois sont très franches. Le tempo s'est élargi. Il est de 27 pour les brèves, et un peu plus lent pour les longues.

Conclusion. — Ainsi l'articulation très forte de Mme Moréno n'empêche pas selon nous sa diction d'être parfois très métrique. Ailleurs elle est expressive sans emphase, élégante et discrète. Peu de grandes longues, pas de crétiques expressifs, mais des nuances choisies avec discernement dans l'intonation, la hauteur absolue, la coupe des vers et le tempo.

III. — Madame SARAH BERNHARDT.

La célèbre tragédienne a eu la gracieuseté de distraire en notre faveur quelques minutes des multiples occupations de l'une de ses tournées, à Milan, le 28 janvier 1909. Par malheur, malgré l'aide précieuse du Dr. Z. Trèves, l'expérience a eu lieu dans des conditions défavorables. Il est en effet malaisé d'improviser un laboratoire dans une chambre d'hôtel, et des deux feuilles de tracés que j'ai recueillies, seule la seconde, la moins intéressante, est suffisamment nette. Celle qui contient les vers de *Phèdre* est d'une lecture difficile et incertaine, les plumes n'ayant cessé de trembler parce que la table où était installé l'appareil n'était pas calée.

Diction pathétique. — Cela est surtout vrai du distique suivant. Il a été dit deux fois de la même façon. Je donne, sans rien garantir, ce que j'ai cru pouvoir lire de la deuxième épreuve.

I A ri*a*ne,
36 57 30
II ma s*œu*r,
38 48 31
III de quel amour bless*é*[e]
132 *26* 17
IV Vous mour*û*tes aux b*o*rds où vous f*û*tes laiss*é*[e].
46 84 86 83 ?

Les deux premiers membres descendants et semblables, sans rien de suspensif. Le troisième circonflexe, et offrant encore des répétitions mélodiques. Le tout comme une plainte très faible et monotone.

Les trois derniers pieds paraissent isochrones : c'est ce qu'il y a de plus assuré dans ma lecture et de plus notable pour le rythme. Une comparaison avec le même texte dit par Mme Moréno est impossible à cause de la trop grande différence des deux conceptions.

Le texte qui suit est à peine un peu plus aisé à déchiffrer. Je numérote cette fois les vers.

I Ou*i*, 'pr*in*ce
52 71 ? 58
je langu*i*s, je br*û*le pour Thés*é*[e].
51 89 32 32 105 69
II Je l'*ai*me.
32 35 56
Non point t*e*l qu[e] l'ont vu les Enf*e*rs,
56 40 37 120 35 45
III Vol*a*ge, adorat*eu*r de mille objets div*e*rs,
27 27 62 31 ? 100 23 30
IV Qui va du Dieu des m*o*rts déshonorer la c*ou*che,
103 42 48 90 36 55
V Mais fid*è*le,
55 17 41 38
mais f*ie*r,
54 42 43
et m*ê*me un peu far*ou*che,
38 42 53 52 26 41 58
VI T*e*l qu'on dépeint nos Di*eu*x,
41 41 35 35 ? 49 15 100
ou t*e*l que je vous vo*i*s.
20 30 71 62
VII Il avait votre p*o*rt, vos y*eu*x, votre lang*a*ge...
30 75 41 41 26 52 24 43

Un vers a été oublié entre V et VI. Il y a deux particularités de ponctuation. D'une part *Je l'aime* est tout à fait conclusif. D'autre part *volage* et *adorateur* sont deux adjectifs séparés par une virgule.

Je n'analyserai pas en détail la mélodie, généralement aiguë, monotone, avec beaucoup de répétitions, plus réaliste qu'emphatique, et plus gracieuse qu'expressive, ou du moins qui n'exprime guère que la faiblesse agitée.

Tempo souple et capricieux. Le début *stentato*. Accélération à II à partir de: *que l'ont vu*. Puis les vers III et IV « déblayés » (sauf un ressaut d'énergie sur *des morts*, qui semble être un pur caprice provoqué par la nature des phonèmes). C'est pour mettre en valeur les deux vers suivants. Ceux-ci (V et VI) sont très retenus et même martelés. D'une façon générale l'articulation est très forte. Avec VII reprend le débit rapide et *agitato*.

Le mètre ou plutôt le répétition apparaît en deux endroits, chaque fois avec une énumération: c'est, dans V, quatre longues égales, et dans VII deux pieds égaux (82 et 78), quoique l'un soit dissyllabe (*41* - 41) et l'autre tétrasyllabe (*26*-52). Dans le même

vers l'énumération des trois termes est aussi rendue par une répétition très accusée du rythme et de la mélodie.

La grâce. — L'autre feuille de tracé contient un morceau très différent : c'est un récit tiré des *Bouffons,* drame en vers de M. Zamacoïs.

I Le s*ou*ffle
26 40 13 37
II qui remue imperceptiblem*en*t Cette j*eu*ne glyc*i*ne
25 23 24 63 32 31 21 19 41 18 39 *43* 29 17 16 5 43
III aut*ou*r du vieux sarm*en*t,
39 40 24 23 19 22 72
IV C'est l'*â*me d'un zéph*y*r dont je connais l'histo*ir*[e]
15 50? 20 20 27 37 18 25 8 10 40 28 53
V Pour l'avoir déchiffr*é*e un j*ou*r dans un grimo*ir*[e].
16 16 30 23 24 28 22 44 25 27 14 20 101
VI D*on*c (que) jad*is* (se) un zéph*y*r, flân*an*t,
43 25 30 33 13 20 24 38 29 31
mus*an*t, rêv*an*t,
42 42 25 25 39
VII Entr*a* dans un très vieux cast*e*l en coup de v*en*t,
37 25 16 29 22 25 37 22 20 11 11 20 44
VIII Et, lég*er*, étourd*i*,
17 30 29 13 24 30 24 50
IX frôl*a* de son hal*ei*ne
23 27 21 14 21 39 40
X Une enfant de seize **ans** qui fil*ai*t de la l *a i* ne.
22 28 22 32 40 **60** 37 18 *40* 19 17 *4 9* 16 71

Inutile de donner la suite qul n'apporte rien de nouveau.

Mélodie encore aiguë, mais gaie cette fois, et variée, pleine d'inflexions légères, inattendues et spirituelles. Articulation encore très forte, surtout pour certaines explosives initiales: IV *connais*; VII, *castel* et *coup*. Tempo encore très souple; en général animé, mais avec de nombreux moments de rallentando ou stentato, quelquefois par caprice (cf. II *autour*, comme nous avons vu plus haut *des morts*), et, aussi, chose beaucoup plus rare, des effets d'affrettando: VII *coup de vent.*

Le texte ne comporte pas d'emphase. Aussi, en dehors peut-être de quelque dactyle sporadique et d'ailleurs peu sensible, comme II *jeune glycine* (*43*-46), le mètre ne se présente que dans le dernier vers. Là il est très net, non seulement dans le dactyle (*40*-36) mais dans tout le vers. Mais précisément il y a là un effet de contraste très médité. Alors que dans les sept vers qui précèdent

et dans les huit qui suivent et que je n'ai pas donnés, la diction était du genre tempéré, dans ce vers, que l'artiste a voulu mettre en valeur, elle a employé la déclamation poétique. Ailleurs il n'y a qu'enjouement, que caprice et que brusquerie, ici l'émotion est sérieuse, tendre, et surtout continue. Par contraste avec le reste, qui est prosaïque et familier, il semble que ce soit là le seul vers du morceau (1).

Nouvelle preuve, s'il en fallait encore, que la déclamation poétique est normalement métrique.

Conclusion. — Nous avons noté les traits saillants de cette déclamation, qui se retrouvent dans nos trois textes : l'articulation forte, la faible énergie de l'expiration, la mélodie aiguë, la souplesse capricieuse et la grâce de cette mélodie, du rythme et surtout du tempo. Le mètre ne s'est rencontré que dans un vers lyrique (2). Je regrette de n'avoir pu obtenir un passage qui le fût tout entier, à la place du morceau des *Bouffons*. Nous n'avons pu examiner, en effet, qu'une diction réaliste ou bien tempérée.

---

(1) De même, dans l'opéra de M. Debussy : *Pelléas et Mélisande*, à certain moment où vient une chanson, on a l'impression de n'avoir eu affaire jusque-là qu'à de la déclamation.

(2) Observons cependant que dans les textes de *Phèdre*, l'illusion du mètre peut fort bien naître de fréquentes répétitions dans la mélodie.

CHAPITRE IV

Monsieur MOUNET-SULLY.

L'illustre doyen de la Comédie-Française, celui qu'on a justement appelé un grand tragédien romantique, doit être distingué de tous mes autres sujets, ne fût-ce que dans ses points d'orgue, où je l'ai particulièrement étudié. Comme Mme Bartet il a eu l'extrême complaisance de venir à deux reprises au Collège de France, d'abord le 4 novembre 1907, puis, quand j'eus ajouté le phonographe, le 10 janvier 1908. Chaque fois il a bien voulu m'accorder deux grandes feuilles de tracés.

Déclamation moins pathétique. — Je commencerai par les textes relativement normaux.

10 janvier 1908.

Il march*a* trente j*ou*rs;
35 58 77 42 14 62 109
il march*a* trente nu*i*ts
30 41 78 52? ?

Les deux membres circonflexes, et tous deux graves, surtout le second.

Pendant toute cette séance, et surtout pour ce vers de *La conscience* et pour le quatrain de Joad, M. Mounet-Sully s'est attaché, peut-être avec excès, à bien articuler, et ce soin, dont il m'a fait l'aveu, l'a peut-être détourné en partie des autres. Du moins il s'est parfois traduit par l'allongement des consonnes, surtout des *r*. Ainsi ce qui allonge la 2e syllabe du vers ci-dessus, ce n'est pas la voyelle, qui dure 14 cs., c'est le groupe de consonnes, qui en dure 44. De même dans la syllabe suivante, qui porte un léger accent, l'*a* dure 35 cs., le *t* 15 et l'*r* 27.

Intonation et accent expressifs sur *tren(te)*. L'*e* est réduit à quelques vibrations, et à mon sens ne suffit pas à constituer une syllabe. Dans le deuxième membre, la répétition du rythme est imposée par celle du sens et des mots, mais sans le ralentissement qu'on pouvait attendre, et que d'autres sujets ont introduit.

On pourra en effet comparer ce débit à celui que j'ai rapporté (p. 339) du même vers par M. Silvain, et au mien, que voici:

1er mars 1909.

Il march*a* trente j **o** **u** rs,
22 55 *51* 31 16 **9** **7** *60*
il march*a* trente nu*i*ts.
30 53 *58* 30 18 *56*

L'allure générale du rythme et l'effet de répétition sont à peu près les mêmes dans les trois cas: en effet ils sont imposés par le sens et par la nature des phonèmes. Mais chez moi, et sans doute aussi chez M. Silvain, le ton est plus haut et le premier membre suspensif. L'idée très heureuse de M. Mounet-Sully est d'avoir fait de cette période deux phrases, et non deux membres. D'autre part le tempo de M. Mounet-Sully atteint 35, celui de M. Silvain paraît être 23 ou 24, le mien 25, puis 28. Enfin, alors que M. Silvain a fait des longues de trois unités et une pause brève, que mes longues sont de deux unités et ma pause moyenne, M. Mounet-Sully n'a, pour ainsi dire, pas de longues, mais une pause très considérable, et le mètre fait défaut complètement. Il y a chez lui un ton grave et calme, avec un effet d'énergie sur *trente,* chez M. Silvain du mètre et de l'emphase, et mon débit est intermédiaire. Peut-être ces différences tiennent-elles en partie à ce que M. Mounet-Sully a prononcé le vers isolément et sans le rattacher au contexte, M. Silvain avec le contexte, et moi je l'ai isolé, mais j'en savais la provenance.

Dans l'exemple précédent il n'y a qu'un rythme expressif et répété. Voici deux vers extraits d'*Oceano Nox* (1) qui offrent au moins des répétitions de longues.

10 janvier 1908.

N*u*l ne saura leur f*in* dans l'ab-*î*me plong*e*[e].
63 26 13 18 36 *48* 18 24 *45* 28 20 21 98
Chaque v*a*gue en pass*an*t d'un but*in* s'est charg*é*[e]...
23 20 57 40 34 55 32 23 37 25 41 39 67

Légèrement ascendants avec une cadence suspensive particulière.

Le débit est calme et grave. Il n'y a guère que des variations de la durée des brèves dues au nombre, à la nature et à la place des phonèmes. Deux dactyles au premier vers *48*-42; *45*-48.

---

(1) M. Mounet-Sully m'a déclamé les deux premières strophes et la dernière du poème de V. Hugo. Mais de longs passages ont été dits trop bas pour laisser une trace nette dans les deux inscriptions. D'autres ne nous offrent rien que nous ne trouvions ailleurs. Je ne retiendrai que 4 vers sur 18.

Je ne donne pas deux textes du 4 novembre 1907, à savoir la période de Bossuet *Monseigneur...* parce qu'elle a été lue et avec des hésitations, et le quatrain de Joad, parce qu'il ne présente guère les traces de l'emphase.

Voici une autre épreuve de ce quatrain, du 10 janvier 1908. Elle forme transition avec les morceaux pathétiques.

Celu*i* qui met un fre*in* à la fur*eu*r des flots
18 50 20 10 22 53 56 16 14 28 14 37 37 36 85
S*ai*t aussi des méch*an*ts arrêter les complots.
39 11 35 18 30 28 58 30 33 22 20 42 21 166
Soum*i*s avec resp*e*ct à sa volonté s*ain*te,
21 66 13 45 34 54 17 23 14 24 18 104 6 105
Je crains Di*eu*, cher Abner,
32 74 112 17 22 71 62.
et n'ai p*a*s d'autre cr*ain*te.
25 33 *49* 21 22 *45* 3

Premier et 3ème vers ascendants, 2ème circonflexe ; au 4e les deux membres circonflexes. Les deux premiers vers sont secs, déblayés, partant négligeables. Ils contiennent même des étrangetés qui sont absentes de l'autre épreuve, comme la suspension d'haleine après *celui* et après *sait*, et l'abrègement de *qui*. Après *frein* autre suspension d'haleine pour remplacer la liaison. Le 3e vers est déjà fort, crescendo, pathétique, mais continu et ronflant. Les inégalités s'accusent. Les consonnes initiales de *respect* et de *volonté* sont très marquées. Par suite d'un concours de circonstances fortuites, le vers est ïambique, mais ce rythme n'est ni voulu ni senti. Le tempo est rapide et accéléré.

Tout ce qui précède est une préparation au 4e vers, et surtout au mot *Dieu*, qui est grave et sur quoi porte tout l'effort. La syllabe *(cr)ains D* ici est bien une préaccentuée (cf. p. 199), où la consonne *D* dure à elle seule 35 cs., et c'est bien ici le type du rythme plongeant.

L'incise *cher Abner*, par la mélodie et le tempo, forme bien un *tag*. Cette conception de l'hémistiche a un caractère plus affirmatif que la mienne.

Dans le second hémistiche, qui est très grave, la consonne initiale de *p* dure 25 cs.. Sauf ce détail, ce membre, parfaitement métrique *(49* - 43 - *45)*, fait contraste avec le précédent qui est de rythme libre et expressif.

Ce débit offre donc beaucoup de variété. La conception que M. Silvain et moi avons du même quatrain est plus égale, plus sage, plus constamment métrique.

Déclamation très pathétique. Les points d'orgue. — Passons aux textes remplis des grands effets propres à M. Mounet-Sully, et où abondent en particulier ces points d'orgue que nous venons de rencontrer déjà (sur *sainte* et sur *Dieu*).

La véhémence n'est pas nécessaire pour cela. Beaucoup sont *sotto voce* : ce sont des gémissements, non des cris. Voici par exemple le 1er vers d'*Oceano Nox:*

*O*h combi*en* d[e] mar*in*s,
160 64 112 24 30 152
combi*en* de capit-*ai*n[es]...
61 130 22 18 50 63

Les deux membres circonflexes, graves, calmes et *piano.*

Grâce aux points d'orgue le vers atteint la durée énorme de 10 secondes, juste le double de la durée moyenne des miens ; et la strophe entière de six vers dure près de 50 secondes. Avec cela ce qui est très remarquable, c'est la progression de l'énergie dans chacune des trois longues. Mais c'est là le seul élément de régularité. Il n'y a égalité ni entre les longues, qui varient de 112 à 160 cs., ni entre les pieds. Toutefois l'étendue et la fréquence de ces grandes durées, jointes à l'exactitude de la progression dynamique, suffisent à rappeler la musique la plus liée. A défaut de mètre, il y a un rythme très expressif, et une répétition de rythme d'un membre à l'autre sur le mot *combien.*

On en peut dire autant de cet autre vers du même poème, très véhément celui-là, que nous avons déjà signalé (p. 231) pour la répétition de l'incise :

Vous vous les racont*ez* en montant les mar*é*es.
21 10 42 30 48 111 27 35 21 15 15 114 7 64

Crescendo et montée formidables sur le premier hémistiche. La dernière syllabe éclate avec violence sur une hauteur de 400 v. d. (environ *sol*$_2$ *dièze*) pour tomber ensuite à 290 (presque *ré*$_2$). Le second hémistiche répète le dessin, mais il est plus faible et plus bas.

Rythme pathétique et comme déchirant : stentato entre deux agitato.

Ce sont là les mêmes effets que dans la tragédie [1].

[1] L'effet ici, dans une grande mesure, appartient à l'interprète. Mais le texte semblait y inviter par les duretés du timbre autant que par le sens (ce sont de « lugubres histoires » que se racontent les flots). Il y a une lointaine imitation du bruit des vagues répétées, furieuses, et déferlantes, il y a surtout comme un effort croissant et désespéré, expressif d'une douleur aiguë, dans l'assonance des

Voici un vers emprunté au rôle d'Oreste, dans *Andromaque* :

10 janv. 1908

D*ieux* !
8 155 33
quels ruisseaux d[e] s*ang*
62 33 36 87 45
c*oul*[en]t autour d[e] mo*i* !
112 17 41 81

J'ai analysé au chap. des Accents (p. 197) la première syllabe pour la hauteur et l'énergie. C'est un cri très fort et très aigu (mi_2, dans une voix de baryton), de forme circonflexe. Sauf une courbe semblable dans l'intérieur des deux longues suivantes, le mouvement général est descendant, et descend même très bas.

L'r initiale de *ruisseaux* dure 27 cs., et se compose de neuf roulements égaux, parfaitement distincts : l'articulation, admirable, est ici opportune, car elle est à la fois pathétique, expressive et presque imitative.

Quant au mètre et au rythme, nous n'aurions qu'à répéter les observations faites pour le vers précédent. Bien que les quatre pieds complets durent 189 - 132,5 - 132 - 170,5, il serait, je crois, particulièrement vain de chercher à établir entre eux une sorte de chiasme analogue aux correspondances qu'ont signalées dans la métrique grecque MM. Smith, Blass et Masqueray. C'est tout au plus s'il y a une répétition de rythme entre les deux dernières incises, *quels* pouvant passer pour accentuée.

J'ai deux quatrains très pathétiques du rôle d'*Œdipe roi*. Comme ils prêtent aux mêmes observations, je n'en donnerai qu'un. De l'autre, que je n'ai d'ailleurs pas pris au phonographe, je ne retiens que cet ion presque parfait (**91** - 90):

Inceste et parric **i** de...
41 **91** 33 28 29 **1 0 3** 12

hémistiches, dans les deux *vous* du premier, dans les deux *m* du second, dans les trois voyelles nasales, et les trois explosives du milieu, et les deux *r* des deux côtés. Le diseur n'a fait ici qu'accentuer ce qu'eût marqué toute déclamation. Ceci pose le problème de l'invention chez l'exécutant. Il est évident que la diction ne saurait jamais être aussi réglée que le chant ou le jeu des instruments (cf. p. 103-4). Mais de nos jours elle est presque complètement livrée à l'arbitraire individuel. Le diseur est à peu près libre de composer sur un texte donné la musique de son choix. Du moins convient-il, ou plutôt il est d'autant plus nécessaire qu'il apporte à cet ouvrage, avec de l'émotion, des qualités de goût, et même, et précisément de composition.

Etudions, pour finir, le premier d'un peu près. Il est très caractéristique de la manière de l'artiste, qui certainement y déploie tous ses moyens, et y donne tous ses soins. J'en ai deux épreuves. Je donnerai d'abord celle du 10 janvier 1908, ensuite celle du 4 novembre 1907.

	I	Pourquo*i*		m'as-tu	reç*u*		dans	ton	*om*bre	prof*on*de,						
A		34	135	22	31	29	84	33	15	*61*	32	26	171	10	21	
B		51	139	25	44	34	93	35	18	*62*	28	33	138	11	17	
	II	*O*	Cithér*on* ?													
A		168	18	16	122	110										
B		135	19	17	108	171										
	III	Pourquo*i*,		lorsque	je	vins	au	m*on*de,								
A		42	149	40	10	23	34	14	109	9	63					
B		46	106	74	20	25	39	21	96	8	64					
	IV	Ne	m'as-tu	pas	tu—*é*											
A		18	28	17	45	15?	88	47								
B		16	23	17	40	22?	129									
	V	sur	tes	âpres	somm*et*s,											
A		46	43	58	50	20	82	59								
B		38	36	52	45	29	48	92								
	VI	Afin	d'ensev	[e]	lir	ma	naiss*an*ce									
A		31	33	49	29	36	14	23	143	9	34					
B		23	39	56	29	96	24?	22	115							
	VII	à	jam*ai*s ?													
		76	18	88												
		46	28	17												

Il y a de très grandes ressemblances entre les deux épreuves. La seule différence notable est la durée plus courte de la plupart des points d'orgue dans B, qui est peut-être due à l'incommodité de l'embouchure d'aluminium que M. Mounet-Sully a dû s'appliquer sur la bouche avant que j'aie corrigé l'appareil. D'autre part on ne peut faire état du dernier vers de B, qui a été troublé par une défaillance de mémoire : le diseur, au lieu de dire *naissance,* s'est arrêté sur la finaie d'*ensevelir*, puis a prononcé n'importe quoi dans le rythme du texte.

Ne tenons compte que de A. La lecture de la hauteur et de l'énergie, qui paraissent à peu près parallèles, a déjà été donnée (p. 164 sqq.). Voici ce qui résulte de ce tableau, de celui de la durée, et de la reproduction phonographique.

Les membres I et II forment une première phrase. Ils sont bas, monotones dans chacune des incises, et chaque fois plus graves de l'une à l'autre. Dans I le tempo paraît voisin de 30 ; il y a un dactyle très net : *61*-58. Dans II l'exclamation *O* est précédée d'un

léger coup de glotte, comme dans le chant ou comme en allemand. La dernière longue de I et la première de II ont à peu près la même durée, et les pieds qui les contiennent sont exactement égaux (202 cs.).

Avec III commence la seconde phrase, dont le mouvement général est cette fois croissant-décroissant, avec sommet sur *tué*. La plainte se fait plus vive et plus âpre. Le membre en effet est aigu et fort. Les deux longues se détachent par leur énergie, et par la courbe semblable et très souple de cette énergie, qui forme à l'oreille comme une double ondulation : la plainte naît, meurt et renaît. Les brèves sont très inégales par la durée, et même, si je ne m'abuse, par la hauteur.

IV — Affrettando, avec un rythme légèrement ïambique ; crescendo et montée de la mélodie. Le mot *tué* est très haut et très fort. Pendant la pause, une expiration sonore, entre l'*é* et l'*eu*, d'une durée de 22 cs..

V — Série de syllabes qui sont toutes, sauf l'avant-dernière, retenues, martelées et lancées à tue-tête. Il est remarquable que la mélodie reste malgré cela descendante, sauf la cadence.

VI est de hauteur moyenne, mais encore fort, ascendant et crescendo, avec une longue filée. Rallentando marqué. Accent initial pathétique sur *ensevelir ;* l'*e* de la troisième syllabe à peu près escamoté.

VII — Descendant, très faible et très grave. Crétique expressif (la consonne initiale de *jamais* a la durée énorme de 41 cs.). La finale est longue, basse et à demi-chuchée.

L'impression d'ensemble est double. D'une part nous avons affaire à l'expression puissante de quelques sentiments vifs et variés, successifs ou simultanés, le regret plaintif, le désespoir mêlé de colère, l'horreur. La longue des deux *pourquoi* et celle de *monde* tient du gémissement. Les deux longues de *ô Cithéron* forment chacune un soupir grave. Après un léger crescendo le mot *tué* éclate avec la violence du cri le plus fort et le plus aigu ; cette violence redouble sur l'*é*, s'exhale dans l'expiration sonore, et reprend de plus belle sur la série de cris suivants. Enfin, après un stentato dans le membre suivant, que termine un retour de la plainte, la finale est comme étranglée par l'horreur. Ainsi là il semble que nous retournions au langage naturel de la passion.

Mais ce n'est là qu'une illusion. Cette expression est réglée par un art savant. Par la lenteur du tempo, la fréquence, la durée et la variété des longues, la grandeur et la variété des intervalles mélo-

diques et des écarts dynamiques, la marche parfaite de l'énergie, les nuances de l'attaque et de la tenue, cette déclamation se rapproche de la musique, comme la musique, parfois, rappelle la déclamation. Il n'est pas jusqu'au coup de glotte qui précède le *ô* et au sanglot qui suit le mot *tué*, qui ne rappellent, peut-être volontairement, les procédés des chanteurs. Dans l'ensemble rythme et mélodie traduisent, comme dans la musique pathétique, un orage ordonné d'émotions. L'ordonnance, d'ailleurs, comme celle d'une composition de couleurs, en est trop complexe pour se prêter à l'analyse. Nous avons noté ailleurs les écarts extrêmes de la durée, de la hauteur et de l'énergie. Le clavier des sensations est ici aussi étendu que dans la musique. Que manque-t'il pour que ce soit de la musique véritable ? Il y manque précisément ce qui est le propre de cet art, des proportions définies dans la hauteur et dans la durée. Ainsi, pour nous en tenir au mètre, nous ne l'avons pu relever ici que par accident, sous sa forme répétée, dans un dactyle et dans l'isochronisme de deux pieds.

C'est donc ici le triomphe du pathétique. Arrêtons-nous sur un trait frappant et nouveau, l'abondance des longues d'une valeur supérieure à 1 s., car elles tranchent par leur caractère et leur durée sur le reste du discours. Si nous les classons par ordre de longueur croissante, l'une d'elles (III) mesure 109 cs., trois (I, III VI) vont de 135 à 149, et deux (I et II), ou même trois, si l'on complète la finale de *Cithéron* (II) par une partie de la pause, ont une durée de 170 cs. environ ([1]). Il y a donc des rapports d'égalité entre certaines d'entre elles. Quant à l'énergie absolue, elle y présente tous les degrés, sans rapports avec la durée. Il en est de même pour la marche de l'énergie. Il y a une longue à peu près croissante, c'est la première, deux soutenues, la 2e et la 4e (II) ; les autres sont « filées ». Toutes, et surtout les filées, témoignent d'un gouvernement admirable de l'énergie, analogue à celui des meilleurs chanteurs. Les deux de III sont filées exactement de la même manière, à peu près sur la même note et avec le même timbre, et c'est encore ce qui les rend semblables, malgré la différence de durée et d'énergie absolues.

Je ne crois pas qu'aucune se pliât à une interprétation métrique. Il est vrai qu'un sujet devant qui j'imitais dans ce texte la décla-

---

([1]) Dans le quatrain que je n'ai pas donné, il y a une syllabe de 207 cs. On peut dire que les points d'orgue de M. Mounet-Sully oscillent entre la valeur de 1 et 2 s..

mation de M. Mounet-Sully a pu évaluer avec une justesse très suffisante la valeur de chacune d'elles en temps premiers. Et l' on pourrait, d'autre part, supposant le tempo de 30, voir dans les trois classes que nous en avons reconnues (110, 140 et 170 cs. environ), des valeurs de 3, 4 et 5 unités un peu prolongées. Mais d'abord nous avons dit que le mètre n'apparaît pas dans les autres valeurs du morceau, et supposé qu'il y fût, celles-ci devraient être, à mon avis, traitées comme des points d'orgue, et à ce titre, d'après la théorie qu'on verra dans l'App. II, regardées toutes également comme des valeurs de trois unités plus ou moins retardées. Au reste, si l'on ne prête pas une attention particulière à leur durée (et l'émotion vous en empêche), leur caractère commun d'exceptions leur confère une sort d'égalité idéale.

Conclusion. — Cette déclamation est unique par l'étendue, la variété et la qualité matérielle des moyens dont dispose l'artiste (durée, énergie, hauteur, timbre des voyelles et des consonnes), et elle est admirable par l'art dont il les met en œuvre, avec un véritable talent d'invention et de composition, pour en tirer des effets pathétiques. Le rythme, pour nous en tenir à lui, est toujours au plus haut point accusé, souple, adapté à l'émotion qu'il veut rendre. Plus lié que heurté, mais sachant être saccadé au besoin, il paraît plus près de la continuité de la musique instrumentale que de la discontinuité de la parole ordinaire. Ennemi par nature des ressources banales et peu artistiques, come le crétique expressif et l'accent sur la première consonne du mot, il est fécond en effets hardis d'énergie et de durée relatives ou absolues. Au reste le mètre variable y fait tout à fait défaut. Nous n'avons rencontré que quelques répétitions sporadiques de longues, de pieds, et surtout de demi-pieds, effet de l'émotion plus que de la volonté ou de l'intelligence, rares exemples de vagues régulières sur une mer démontée.

Je ne saurais mieux caractériser une telle diction qu'en la rangeant dans la catégorie du sublime, qui, d'ailleurs, à mon sens, comme celle du joli, est inférieure à celle du beau pur. Mais où est le beau pur aujourd'hui ? La carrière que court M. Mounet-Sully est particulièrement pleine de hasards. Mais l'artiste est éminent. D'une telle forme d'art, plus que de toute autre encore, notre étude ne saurait donner qu'une sèche analyse. Et c'est à son sujet qu'il faut répéter le mot célèbre : Que serait-ce si vous aviez entendu le monstre lui-même !

CHAPITRE V

POETES. — ILLETTRÉS.

I. Monsieur Abel BONNARD.

J'ai de longs tracés, pris le 15 octobre 1907, de la déclamation du jeune et déjà grand poète, dont je m'honore d'être le parent. Je ne les donnerai pas tous, d'autant qu'ils sont parfois difficiles à déchiffrer. Je ne réponds pas qu'il ne se soit glissé de grosses erreurs dans la lecture. Le phonographe ici serait bien utile. J'ai, comme de raison, demandé à M. Bonnard surtout de ses vers. Je commencerai par eux. Le quatrain de Joad ne servira guère que de témoin.

L'accent initial et les césures. — Dans le vers suivant, qui est tiré des *Histoires*, il est question du progrès du jour.

On mesur*ai*t sa t*a*ille à la longu*eu*r des *om*bres
72 53 22 80 30 96 21 47 40 89 27 ?

L'inégalité des trois longues empêche de penser à un mètre, mais elle est parfaitement conforme à la loi du rythme continu, et à ce que nous disions (p. 236) de la distribution des accents dans le vers-période.

D'autre part nous sommes ici en présence d'une particularité fort intéressante, et que je ne suis pas sûr d'avoir rencontrée chez mes autres sujets. Je ne l'avais pas observée, mais la lecture attentive des durées me l'a révélée. C'est l'accent initial. Il y en a un sur *mesurait* et probablement aussi un sur *longueur*. Et cet accent, tout comme l'emphatique, est préparé par une longue préaccentuée (1). Il est sans doute expressif, mais que peut-il bien exprimer dans

(1) Il est vrai que cet allongement paraît ici revenir pour une part à un accent du mot sur *On* (44 cs.). M. Bonnard, en effet, comme on le verra au début du texte suivant et du dernier de ses propres fragments, accentue volontiers ce mot quand il est initial, même sans qu'il précède une autre accentuée.

le vers cité? Est-ce l'attention que met le berger à l'opération astronomique qu'il décrit? Comme l'accent initial, chez M. Bonnard, affecte des mots qui n'ont rien d'extraordinaire ni pour le sentiment exprimé, ni pour la valeur esthétique, j'y verrais plutôt un effet non point de cette complaisance du poète pour ses vers que M. Bonnard lui-même a si malicieusement dépeinte dans un autre passage du *Prince persan,* mais simplement de son goût passionné pour la langue où il écrit. Ainsi à cette particularité phonétique s'en ajouterait une psychologique. Plus encore que le comédien, le poète, parfois, veut faire un sort à toute espèce de mots. Nous reviendrons là-dessus.

J'omets d'autres vers tirés du même poème. Je note seulement que le vers suivant a reçu dans la diction la césure romantique:

Et le soir, lorsque tout s'éloigne, et se détache.....

mais que celui-ci a été conçu comme classique:

Et ma flûte où ma voix se perd et se partage.

Enfin et surtout, dans celui-ci:

Le croissant me faisait signe de revenir,

il y a deux forts accents, sur *(fais)ait* (79) et sur *sign(e)* (88). Cela fait donc un rejet véritable, sans parler du heurt expressif.

Voici le début d'un quatrain tiré d'*Hercule aux faunes (Les Royautés).* La suite est difficile à lire.

On le verr*a* dormir, et m*ê*me ne rien fair[e].
46 52 *49* 33 **72** 33 *49* 22 27 45 **71** 26
C'est ainsi: le hér*o*s se l*ai*sse conseill*er*.....
33 45 **71** 52 *42* 21 *42* 19 48 41 *40* *48*

Le *on* du début est un peu comme celui du vers cité plus haut. L'idée qu'exprime le dernier mot est mise en relief par un retard expressif qui donne aux deux brèves la valeur des accentuées voisines. Malgré ces deux particularités et les deux préaccents sur *rien* et *ains(i),* ces vers sont très métriques. Le tempo est 24 jusqu'à *héros,* puis 21.

La déclamation des auteurs. — Ce qui suit est tiré d'un poème sur l'*Oisiveté (Les Royautés).*

I Comme un h*o*mme habill*é* de bl*an*c devi*en*t tim*i*de,
47 ? 21 52? 5 12 26 38 52 34 73 28 84 21 63 7? 92
II T*an*t il cr*ain*t d[e] tach*er* ses vêt[e]m*en*ts trop b*eau*x,
71 34 76 41 62 25 46 66 45 67 197
III Et r*e*ste prisonni*er* d[e] sa pud*eu*r splend*i*de,
37 78 45 42 49 68 22 32 110 22 77 26
Je n'*o*se p*a*s boug*er*, drap*é* dans mon rep*o*s.
33 54 26 81 71 62 25 41 39 34 43 53 159

IV Je su*i*s inoccup*é* comme un pr*in*c[e] d'As*i*e.
53 61 96 65 15 44 67 31 63 81
V Je si*è*ge, intact et p*u*r, sous le grand d*ai*s du ci*e*l,
45 61 61 28 22 77 23 29 15 57 39 42 127
VI Et mon oisiv-et-*é*, r*a*re, exqu*i*se, chois*i*[e],
26 56 36 22 14 78 88 12 30 42 95? 9 35? 36 61 78
VII Je veux la compos*er* comm[e] se f*ai*t le mi*e*l(le).
26 26 65 41 28 69 49 32 62? 36 71 14

Il y a, si je lis bien, une suspension d'haleine à I, et il y en a deux à VI. Après le second vers la pause, à l'audition, m'avait paru trop longue. Elle est peut-être due à une défaillance de la mémoire.

Cette épreuve, comme en général la diction de M. Bonnard, offre certaines particularités remarquables qui toutes concernent les mots ou les groupes rythmiques, et se rattachent, si je ne m'abuse, à ce culte du langage que je soupçonnais plus haut.

Et d'abord nous retrouvons ici l'accent initial. Il est très marqué sur *bouger* (III), *intact* (V). Il comporte un préaccent avec *oisiveté* (VI) et *composer* (VII). Les deux premiers sont expressifs de la lenteur des mouvements, par crainte des taches. Le troisième accuse le mot qui sert de titre au poème. Le dernier met en valeur une acception rare d'un autre mot.

Ensuite les retards expressifs sont fréquents, et paraissent d'un ordre particulier. Sur 96 syllabes j'en compte à peine dix d'une durée inférieure à 25 cs.. Beaucoup de brèves normales (par exemple dans III) en durent plus de 40, et une (III) atteint 71 cs.. Ainsi sont surtout retenus les mots *habillé*, *tacher*, *prisonnier*, *bouger*, *dans mon repos*, *inoccupé*, *intact*, *choisie*, *composer*. Sans doute ces effets expriment les idées d'immobilité raffinée qui sont dans le texte. Mais comme nous les retrouverons dans des textes de sens différent, je croirais surtout que les mots furent choisis et sont caressés avec amour.

Cette abondance d'effets, sans parler de celle des accents dont nous reparlerons, n'est pas sans porter atteinte à la rigueur métrique. Et pourtant un effort inconscient vers le mètre est précisément sensible dans cette double recherche de la durée, tant par la multiplication des longues que par la prolongation des brèves. Et ceci encore est singulier. J'aurais pu essayer de présenter ici le mètre comme j'ai fait pour le dernier texte de Mme Moréno, en réduisant la valeur de plusieurs longues. En effet dans les unes la consonne est accentuée, comme, dans I, le *d* après *blanc*, qui dure 19 cs., et le *t*

après *devient* qui en mesure 29. Les autres sont prolongées par la chute d'un *e*, comme celui du *de*, dans II et III : or, si je me refuse à considérer comme formant syllabe le *t* de *tacher* et l'*s* de *sa* qui suivent, je confesse que l'auditeur a le sentiment que le groupe de deux consonnes ainsi formé *dt, ds* est anormal, et je suppose que mentalement il retranche l'une d'elles du compte de la durée. Enfin on raisonnerait de même pour les groupes de consonnes très longs, comme dans (*pud*)*eur spl*(*endide*), où sur 110 cs. la voyelle n'en dure que 40. Dans ce système toutes les longues des deux premiers vers prendraient à peu près également la même valeur, qui doit être celle de deux temps premiers. Si je ne l'ai pas appliqué, c'est que, pour les raisons que j'ai dites, le rythme à l'oreille comme à l'œil, est bien tourmenté, et que s'il y a eu effort pour atteindre le mètre, cet effort paraît avoir été malheureux.

Enfin il y a autant d'accents emphatiques à peu près que de mots pleins, c'est-à-dire autant qu'on en peut mettre. Il est vrai que certains mots pleins en manquent, comme *intact* (V), où peut-être l'accent initial a pris sa place, et *je veux* (VII). En revanche *comme* (I) en a, qui est un mot vide, et *je n'ose pas* (III) en porte deux pour un. Il est évident qu'il y a là un abus.

Ici donc se pose la question singulière (cf. p. 126) de savoir si un auteur conçoit mal sa propre œuvre. Prenons pour exemple le premiers vers. Voici à peu près comment je le comprendrais, et sans doute comment je le déclamerais en effet (tempo 25) :

Comme un homme habill é de blanc devient timide
20 23 75 25 25 3 0 25 75 25 27 20 70 6

Cela fait un vers romantique du type normal.

Mais d'abord ce schème a été à peu près respecté par la déclamation de M. Bonnard, qui n'a fait qu'ajouter un accent à *comme*, et renforcer ceux de *habillé* et de *devient*. Ce n'est donc qu'un luxe, qu'un bon diseur pourra retrancher. D'autre part et surtout la déclamation de l'auteur ne saurait faire loi. Cela est encore plus évident dans le cas des *e* amüissants. Le poète, dont la diction les escamote, les a certainement écrits dans la pensée qu'ils formeraient syllabe. Peut-être a-t-il dû pour cela compter sur ses doigts : mais qu'importe ? La seule chose qui importe, c'est la façon dont il a conçu le rythme de ses vers en les composant, ou plutôt encore dans une diction idéale et normale. Dans une telle diction l'essentiel est le syllabisme, c'est-à-dire le nombre et la place conventionnels des accents légitimes, et leur rapport au sens, à l'émotion, aux pauses et à la mélodie. Le vers étudié est, à cet égard,

un alexandrin 3 + 5 + 4, avec en plus un accent du mot à la 10e syllabe, et un autre, ou, si l'on veut faire le rejet, un léger accent emphatique à la 6e. Le reste est secondaire : tempo, mélodie, timbre avec ses effets comme l'allitération et l'assonance, rythme avec la valeur diverse des accents, mètre et nuances de l'expression. Tout cela, et le syllabisme lui-même, a pu être inventé par un art plus ou moins instinctif et même inconscient. Même une fois tombé le feu de la composition, il peut arriver à l'artiste de ne pas saisir dans toute son étendue ni avec beaucoup d'exactitude la beauté qu'il a créée.

Ce n'est pas qu'il faille complètement négliger les habitudes de la diction des auteurs, ni qu'elles n'entrent jamais pour rien dans la formation de leur œuvre. Il y a lieu de croire, par exemple, que la tendance de M. Bonnard à multiplier les accents explique certains de ses effets de rythme les plus heureux comme celui que nous avons dit :

Le croissant me fais*ait* s*i*gne de revenir...

ou comme celui-ci (il pleut, et ce sont les grenouilles qui parlent, dans *les Familiers*).

C'est n'est pas le beau t*em*ps vr*ai*, ce n'est qu'une averse.

D'autre part elle doit expliquer aussi certaines singularités, comme dans ces vers du *Prince Persan :*

Ils sont pareils à des jou*eu*rs d'échecs dans l'ombre....

Le poète qui, c*o*mme on charme un nourrisson.....

N'avons-nous pas vu précisément que M. Bonnard tend à accentuer toujours le mot *comme* ? Il n'en reste pas moins qu'un poète peut comprendre mal le rythme de ses propres vers, même pour le syllabisme, qui en est le fondement. Le plus souvent il lira mal les vers des autres, surtout s'ils répugnent à sa nature. Mais il pourra se faire qu'il lise plus mal encore les siens propres, parce qu'il les chérit trop. Telle une mère « gâte » son enfant. M. Bonnard n'a pas autant prodigué les accents dans un texte de Lamartine, poète qu'il n'aime pas, mais il l'a fait pour Chateaubriand et surtout pour V. Hugo. Voici un vers de *La conscience* qui en est devenu alternant :

Il v*i*t un *œ*il
21 63 12 41 80
tout gr*an*d ouv*e*rt dans les tén-*è*bres
35 72 23 77 43 56 30 70 20 64

C'est donc chez lui non pas tant complaisance pour son œuvre que pour celles qui lui plaisent, ou pour les vers, ou pour sa langue maternelle, ou, comme je le disais, pour le langage même.

Strophes inégales. — Passons à des strophes inégales, où le mètre est plus sensible parce que le mouvement est plus lyrique et moins troublé par l'expression. J'ai fait dire deux fois à M. Bonnard deux strophes de son ode à la Corse. La première strophe n'est guère intéressante que pour les différences considérables, et de sens variable, que les deux débits présentent dans le nombre et la durée des accents. Dans la déclamation des comédiens ces différences sont moindres, de sens constant, et explicables par des raisons précises, comme le degré plus ou moins grand de l'emphase. Ici c'est pur caprice. Quelle preuve plus frappante du peu d'autorité qu'il faut accorder à l'exemple des auteurs? Mais voici l'autre strophe:

I Pourquo*i* produirais-tu des fleurs, si tes terr*ain*s
A 46 *56* 23 17 20 *50* 50 **81** *54* 26 27 *59*
B 54 *61* 23 27 22 *46* 38 **82** 33 31 33 *62*
sont à ce po*int* superbes
A 38 36 23 *54* 24 **75** 25 **60**
B 41 25 22 *53* 30 *6 6* 23 **75**
II Que tu p*eu*x jusqu'à N*i*ce étr*ein*dre les mar*in*s
A 20 29 *61* 27 11 *55* 28 *60* 23 34 31 *49* 64
B 21 28 *61* 44 17 *61* 33 *60* 14 28 18 **88**
III De l'od*eu*r de tes h*e*rbes?
A 19 74 *75* 34 22 *77* 35
B 17 38 *71* 48 40 *71* 18

Dans III A, il y a sur *odeur* un accent initial très prononcé, qui se retrouve à un moindre degré (52 cs.) dans une autre expérience que je ne donne pas. L'*e* final est aussi singulièrement long. Si l'on ajoute à cela l'analogie de la première strophe, on n'hésitera plus à voir dans ce membre final un élargissement énorme du tempo. Celui-ci suivrait ainsi, d'un membre à l'autre, une progression régulière: 25 ou 26, puis 30, puis plus de 35. Le mètre est manifeste dans III pour les deux épreuves, dans I surtout pour A, et dans II surtout pour B, de la régularité duquel j'ai déjà parlé.

Quatrain de Joad. — Enfin voici le quatrain de Joad.

Celu*i* qui met un fr e i n à la fur*eu*r des fl*ots*
46 *51* 34 24 45 2 9 15 20 20 *41* 30 *45* **7 7**
Sait auss*i* des méchants arrêt*er* les compl*o*ts.
24 35 *43* 22 26 **63** 42 28 *41* 31 39 *41* **9 0**
Soum*i*s avec resp*e*[ct] à sa volonté sainte,
21 *42* 15 43 26 *50* 21 26 14 27 *57* **78** 10 **63**
Je crains Di*eu*, cher Abner, et n'ai p*a*s d'autre crainte.
26 25 *54* 13 28 **74** 24 30 **71** 37 26 **72** 12

Métrique et sage, sauf peut-être qu'un accent manque à *frein* et que celui de *volonté* est dur. Le tempo est d'environ 25 au premier hémistiche, puis à partir de *respect*. Entre les deux extrémités il est plutôt de 20. J'ai retrouvé cette même marche pour la période d'*Atala: Homme, tu n'es qu'un songe rapide...*

Conclusion. — La déclamation de M. Bonnard, surtout pour ses propres vers et dans les passages expressifs, offre des particularités individuelles très marquées: multiplicité des accents, présence d'un fort accent initial, longueur parfois démesurée de l'*e* final, variations de tempo dont le principe est parfois obscur, et qui sont peut-être involontaires, mise en vedette de quantité de mots qui ne paraissent pas mériter cet honneur. Toutes ces anomalies ne laissent pas de dérouter l'auditeur, qui subit l'effet général sans pouvoir se rendre compte des causes particulières que je viens d'énumérer.

Ce qui se passe pour le mètre est bien significatif. Il est certain que chez M. Bonnard l'emphase est bien celle de ma déclamation poétique, que la durée est toujours recherchée pour elle-même, et par dessus tout, beaucoup plus que l'énergie par exemple, et souvent sans égard au sens. Et cependant le mètre variable, qui devrait sortir de là naturellement, ne se rencontre point partout, et rarement il est très pur. Là même où il est réel, l'auditeur n'en a pas toujours le sentiment, et j'ai été parfois surpris de le trouver. Ce n'est pas que cette déclamation soit réaliste ou même pathétique à la façon ordinaire, comme est, par exemple, celle des comédiens. Loin de là. Peut-être faudrait-il créer pour elle une nouvelle catégorie. L'expression y est, en effet, d'une sorte toute particulière. Le mot n'est plus seulement le véhicule de l'émotion qu'il traduit, mais aussi et surtout de celle qui le prend lui-même pour objet.

II. — Monsieur MAURICE BOUCHOR.

M. Bouchor a bien voulu, le 24 octobre 1907, me dire quelques-uns de ses vers, d'abord un quatrain, alors inédit, puis un fragment d'un poème sur *le Pain*, et aussi quelques vers de Racine et de Lamartine. Sa déclamation diffère beaucoup de celle de notre premier poète.

Alexandrins. — Le quatrain par où je commence a été dit deux fois : je rapporterai en premier (A) la deuxième épreuve, qui a été plus emphatique.

I Le fl*eu*ve aux l*a* rges *eau*x,
A 41 *47* 20 *57* 20 *41* *6 5*
B 33 *49* 18 *47* 19 *41* **1 0 0**
II si pais*i*ble et si cl*ai*r,
A 26 40 *51* 12 28 *54* **73**
B 29 36 *50* 20 26 *66* **9 1**
III Qui murm*ur*[e] le soir dans sa c*ou*ch*e* étoi-l-*é*[e],
A 26 26 *45* 32 **64** 29 22 *40* 21 22? *44* **1 0 3**
B 20 27 *45* 33 **67** 26 22 3 2 21 22? *37* **1 1 1**
IV A peut-*ê*tre jaill-*i* d'un-e s*ou*rce troubl*é*[e]
A 24 19 *47* 22 17 *40* 16 19 *49* 27 41? *44* **68**
B 29 18 3 8 26 21 2 6 17 20 *45* 33 34 *49* **79**
V Qu'il oublie en roulant les a stres vers la m*e*r.
A 13 27 62 41 25 23 16 **8 2** 62 *56*
B 13 28 **58** 41 27 30 25 **8 1** 63 *46*

Le progrès de l'emphase a eu ses effets accoutumés. Il a abrégé les pauses, surtout les deux premières, renforcé des accents emphatiques dans III et IV, accentué certaines consonnes comme, dans I, l'initiale de *fleuve* et l'*r* de *larges*. Au demeurant, sauf ces réserves, les deux textes sont très semblables.

Dédoublement d'accent à *paisible* (II). La consonne initiale de *roulant* (V) est expressive.

Césure romantique (sans rejet véritable) au dernier vers. Le rythme anapestique de IV était commandé par le texte, mais non pas la répétition du crétique expressif au premier hémistiche. De même dans I, le rythme ïambique des mots: *aux larges eaux* présente une répétition très exacte.

Le tempo me paraît de 24 dans I, de 25 dans II, et de 22 dans la suite. Le mètre est plus marqué tantôt dans A, tantôt dans B.

Strophes inégales. — Répétition rythmique. — Voici deux strophes inégales.

I O p a i n des hommes,
62 3 7 22 **66** 10 **9 8**
II fru i t merveill*eu*x de la t e rre,
3 6 37 19 *46* 11 20 **7 2** 5 **8 1**
III Depu i s que l[e] sem*eu*r pens i f et solit- *a i* re
21 2 5 32 15 *46* 44 2 5 26 12 16 *5* *6* **5** *49*
IV Aux noirs sill o n s t'a confi-*é*,
23 50 15 3 2 20 33 8? *26* **86**
V Par quel tenace effort,
23 31 11 25 18 *43* **76**
VI grain de bl*é*, puis brin d'h *e* rbe,
28 23? *46* 38? 31 *5 2* 10 **53**

VII Jeune ép*i*, m û r enf i n pour la f a u x et la gerbe,
36 25 *42* 2 4 30 2 9 39 3 0 28 **58** 9 *42*
VIII As-tu si bi e n fructif-i - *é*?
21 38 30 3 9 30 19 7? *42* **135**
IX Par quel âpre vouloir,
21 91 **58** *5 4*
X g*e*rme visible à pe**in**[e], Qui rêv a i s enfoui
41 19 17 21 21 **63** 21 24 2 3 *27* 6? 13
dans le s o l de la pl*ai*ne,
12 21 3 0 10 21 *44* 12 **54**
XI As-tu jaill-*i* vers le ciel bl*eu*,
20 33 20? *40* 24 28 30 **36** *73*
XII Gonflé de tous les s*u*cs de la gl è b [e] féc *o n*de,
37 2 8 13 11 33 *43* 10 19 3 1 15 *49* 5 **6 7**
XIII Pour deven i r un jour ce p a i n à cro û te bl *o n*de
33 14 11 3 5 32 **73** 23 3 1 29 3 1 21 *5 7* 7 *5 6*
XIV Dor-*é* par le bais e r du f*eu*?
29 *54* 19 34 33 3 6 22 *30*

La diction est vigoureuse et pathétique, ce qui explique la grande inégalité des brèves; ainsi la consonne initiale de *sillons* (IV) dure 20 cs.. Tout au contraire de chez M. Bonnard, les accents sont forts, brefs et rares, du moins les longs. La plupart des longues valent un ou deux temps premiers, sauf à la fin des membres, où il y a souvent un retard. L'emphase lyrique ne se fait guère sentir qu'aux deux premiers vers, et surtout aux trois derniers, où elle augmente l'énergie absolue, puis ralentit le tempo. Celui-ci me paraît être de 22 jusqu'à VII, puis de 20 jusqu'à XIII, puis, dans les deux derniers vers, de 24 et de 27.

Les répétitions de rythme sont fréquentes. Le rythme est ïambique aux membres IV et V. Le suivant, qui est stentato, contient deux crétiques expressifs. Dans VIII l'ïambe reparaît, non point par l'allongement des voyelles, qu'eût comporté le texte, mais par celui des consonnes initiales de *si* et de *fructifié*. Le dernier hémistiche de X forme deux bacchées (⏑ – –) dus à des consonnes initiales. La même cause explique les ïambes *as-tu* et *vers le* du membre suivant.

Le mètre apparaît cependant malgré cette importance du rythme pathétique et à côté de ces répétitions. Il sera beaucoup plus sensible dans l'exemple suivant.

Quatrain de Joad.

Celu*i* qui met un fr e i n à la fur*eur* des fl*ots*
16 *41* 14 18 45 2 9 53? *53* 39 36 *68*

Sait aussi des méchants arrêter les complots.
22 34 *41* 25 28 *41* 41 15 23 27 *34* **1 0 9**
Soum i s avec respe[ct] à sa volonté sainte,
21 2 6 11 21 43 *40*? 21 20 12 21 21 **58** 6 **8 3**
Je crains Dieu, cher Abner,
17 42 61 22 24 **32** *73*
et n'ai po i n t d'autre crainte.
18 26 3 0 31 21 **63** 10 **9 9**

Très régulier. Les accents sont plus brefs et les pauses plus longues que chez moi. Le tempo, cette fois encore, est rapide (20 environ). Ce n'est pas que M. Bouchor ne soit capable d'un tempo plus large. J'ai un court fragment du *Lac (O temps, suspends ton vol)* où il paraît avoir atteint 28.

Conclusion. — Le morceau caractéristique de la déclamation de M. Bouchor est le fragment du poème sur le *Pain*. Et ce qui le caractérise, c'est que l'énergie y a le plus souvent une place plus importante que la durée. Par là nous nous rapprochons de l'italien, dont l'étude va suivre. Au reste le mètre est marqué dans plusieurs cas, mais aussi, dans des cas presque aussi nombreux, la répétition de toute sorte de groupes rythmiques. J'ai peur que cette déclamation, d'ailleurs très ferme et très nette, ne puisse être prise comme représentant le genre poétique, qui devrait être celui des poètes: elle est plutôt à la fois oratoire et pathétique.

Nous finissons du moins avec elle par un exemple curieux qui réunit le rythme expressif, le mètre et la répétition.

III — ILLETTRÉS.

Notre versification est faite par et pour les classes cultivées. Au peuple convient l'art populaire. Il peut être intéressant, néanmoins, d'étudier, comme un cas pathologique, la façon dont les enfants ou les illettrés déforment nos vers en les disant. C'est pourquoi j'ai pris, le 30 novembre 1908, une double inscription de la diction d'une jeune cuisinière Auvergnate, Mlle D., qui a demeuré quelques années à Avignon, et en a gardé un léger accent de là-bas. Son maître me la donnait comme ayant du goût pour la poésie. A la vérité elle ne savait guère que le petit poème de Sully-Prudhomme intitulé : *Prière*. Encore a-t-elle dû en garder le texte sous les yeux.

Répétition illégitime. — Je ne donnerai pas les deux premières strophes. J'avais eu le tort de demander à mon sujet d'aller lentement, dans l'espoir d'obtenir un peu d'emphase. Je n'ai obtenu

que le ton de la lecture embarrassée, et parfois des syllabes complètement détachées. Deux choses pourtant sont déjà remarquables. D'abord la précipitation très sensible du tempo vers la fin de tous les octosyllabes. Ensuite certains accents. Dans la première strophe le premier vers et le dernier en reçoivent en leur milieu un très fort, qui coupe les mots en deux :

Ah si vous s*a*viez comme on pl*eu*re....
Vous p*a*sseri*ez*.

Le troisième vers est correctement accentué :

Quelquefo*i*s dev*an*t ma dem*eu*re

mais c'est peut-être parce que la lecture en a été particulièrement lente et martelée.

La troisième strophe du poème n'a pas été inscrite. J'y ai entendu accentuer d'abord :

Au cœur la prés*en*ce d'un cœur,

puis :

Au cœur la pr*é*sence d'un cœur.

Voici la quatrième et dernière, dont le débit paraît avoir été spontané :

Si vous savi*ez*
31 36 24 18 76
que je vous *ai*m [e],
17 23 22 22 27
Surtout si v*ou*s saviez comm*en*t,
41 27 17 40 19 24 16 14 53
Vous rentreri*ez* *(sic)* peut-être m*ê*m[e],
117 109
Tout s*im*plem*en*t.
31 41 19 10

Piano. Le ton est celui de la lecture très froide et monotone. Chaque vers est circonflexe. Le premier est trop conclusif ; les autres sont corrects pour la cadence mélodique.

La régularité métrique paraît à peu près absente. En revanche la répétition rythmique est singulièrement marquée. D'abord toute la strophe est ïambique. Ensuite chaque vers est très nettement divisé en deux hémistiches 4 + 4 par la hauteur musicale, plus grande dans le premier, par la précipitation du tempo dans le second, et surtout par un fort accent qui, au second et au quatrième vers, tombe mal à propos.

On trouverait à peu près les mêmes caractères dans la première strophe du *Lac* que j'ai fait dire à Mlle D.. Les alexandrins sont divisés en deux par les mêmes procédés que les octosyllabes et le

tétrasyllabe de la strophe que nous venons de voir. Le rythme est ïambique pour l'hexasyllabe.

Enfin voici comment a été prononcé le dernier vers de la fable *Le corbeau et le renard*, que je n'ai pas inscrite :

Jur*a*, mais un peu t*a*rd,
Qu'on n*e* l'y prendrait pl*u*s.

Les deux membres sont circonflexes, tout à fait semblables pour le rythme et la mélodie, sauf dans la cadence finale.

Je me suis aussi adressé à une autre domestique, celle-là Savoyarde. Elle savait par cœur un petit poème en décasyllabes, qui commençait ainsi :

Dans un moul*in* de la bl*on*de Lorr*ai*ne.

Elle a gardé ce rythme, même lorsqu'il était contraire au sens et à la place des accents du mot, pendant tout le morceau. C'est le « timbre » du chant Grégorien, et aussi celui de quantité de nos chants modernes, comme la *Marseillaise :* un rythme une fois donné est conservé jusqu'au bout, qu'il s'adapte au texte, ou ne s'y adapte pas.

CONCLUSION

Résumé. — Est-il besoin de rassembler en quelques propositions les thèses principales de cet ouvrage, qui n'est que trop succinct, et de faire saillir par là-même, et par une disposition nouvelle des matières, le lien qui en unit les grandes divisions ?

Je suis parti, voilà six ans de cela, à la recherche d'une réponse à cette question : que peut bien être la musique d'un vers ou d'une période de prose ? Et cette réponse, je la devais demander à l'observation, avec ou sans appareils, des sujets les plus qualifiés.

Mais d'une part j'ai dû limiter le champ de mes investigations. Je m'en suis tenu à notre langue, sauf une incursion dans l'italien qu'on va trouver en appendice. J'ai fait abstraction du timbre, de la mélodie et de l'énergie absolue, ne retenant que le rythme, et aussi le tempo qui en est difficilement séparable. Enfin je me suis limité à cette diction où le rythme est le plus artistique et le plus marqué.

D'autre part, les principes étant ici obscurs et peu définis, j'ai dû reprendre les choses d'un peu haut. La parole est un assemblage de mouvements qui produisent des sons ; ces sons font office de signes, et peuvent plaire tant par eux-mêmes que par rapport à la chose signifiée. Le rythme y peut donc être considéré à divers points de vue : esthétique d'une part, et d'autre part physique, physiologique, logique et psychologique. Il nous a fallu en poursuivre la notion un peu dans tous ces domaines. Voici, en quelques séries de propositions, le butin de cette campagne.

Sur les mouvements et les sensations en général.

1) Ce qu'il convient d'étudier, sous le nom de rythme, ou sous tel nom que l'on voudra, c'est, dans un élément unique (mouvement ou sensation), les variations de l'énergie dans la durée, qui sont l'essentiel de cette notion ; c'est en outre, dans une série d'éléments, les rapports de nombre, d'énergie et de durée.

2) Par énergie il faut entendre, même dans les sensations, l'énergie mécanique, dont la formule, pour les mouvements vibratoires comme ceux du son, est : $2\pi^2a^2n^2$ M. Ainsi l'énergie, quand il y a lieu, comprend la hauteur musicale, et le rythme, au sens profond du mot, comprend la mélodie.

3) La notion de nombre n'a pas des caractères aussi différents qu'il apparaît d'abord dans l'ordre du simultané et dans celui de la succession.

4) L'énergie et la durée sont des grandeurs mesurables au même titre que l'étendue. Cette mesure est particulièrement légitime en esthétique technique, et ces deux grandeurs, beaucoup plus que l'étendue, sont directement révélatrices de l'émotion artistique.

5) Le rythme a deux aspects, séparables au moins par abstraction. D'une part il est toujours continu, surtout dans l'énergie des mouvements. D'autre part il peut être aussi discontinu, surtout dans le nombre et la durée des sensations.

6) La discontinuité des éléments du rythme y implique l'existence d'un point critique de la durée, aisé à déterminer, et sur quoi reposent la numération de ces éléments et surtout leur scansion.

7) La numération s'opère par le groupement d'un petit nombre d'éléments subordonnés à un accent ou limités par une pause quelconques, même purement subjectifs.

8) Une forme particulière du rythme est le mètre, qui consiste dans la division au moins idéale de la durée en fractions égales.

9) Rythme proprement dit, agencement numérique et mètre peuvent également comporter toute sorte de répétitions et de correspondances, mais peuvent très bien aussi exister sans cela.

Sur les mouvements volontaires de l'homme.

10) L'effort s'y manifestant sous plusieurs formes, il y a, chez l'homme, à considérer des rythmes divers et liés, sinon concordants, dont les plus intéressants pour nous sont: le rythme émotionnel ou physiologique général, le rythme moteur plus ou moins localisé, le rythme sensoriel produit par nos mouvements, et un rythme idéal, qui est celui de l'art. En vertu de cette liaison habituelle toute variation qui suppose un surcroît d'effort produit en nous l'effet psychique de l'énergie.

11) Tout rythme perçu se ramène de plusieurs façons à un rythme produit.

12) Nous introduisons subjectivement un rythme dans les sensa-

tions uniformes à cause des habitudes motrices et sensorielles que nous avons contractées, particulièrement dans le langage et la musique.

13) Nous tendons souvent à percevoir le mètre là où il n'est point, mais cette fois c'est par un besoin de notre esprit.

14) Les mouvements sur quoi nous nous réglons le plus, pour juger du tempo et du rythme, sont ceux de la marche et de la phonation.

Sur les mouvements phonateurs.

15) L'effort expirateur, principale forme de l'énergie dans la voix, porte sur le phonème, mais il peut être aussi anticipé dans la préaccentuée, ou prolongé dans la finale féminine ou masculinisée.

16) La durée des phonèmes et leur dilatabilité varient avec leur nature.

17) La syllabe temporelle ou métrique commence avec la voyelle.

18) La syllabe vulgaire est celle que l'on peut isoler et compter.

19) Les divisions du rythme dans le discours (et aussi dans la musique, art dérivé surtout du discours) sont: le groupe rythmique, qui porte un accent, l'incise limitée par une ou deux cadences, le membre limité par deux reprises d'haleine, la phrase à cadence presque conclusive, et la période, seule division organique. La phrase et la période se divisent en protase ascendante, et apodose descendante.

20) Ces divisions sont déterminées par un compromis entre les besoins de l'organisme, des soucis d'équilibre et d'harmonie, et dans une plus faible mesure par des exigences du sens. A ce dernier égard elles répondent plus souvent à l'importance et à la liaison psychologiques des termes qu'à leur ordre et à leur contenu logique.

21) Dans les fragments mélodiques ascendants-descendants du discours (et plus encore dans ceux de la musique) la marche normale du rythme continu, analogue aux myogrammes, est la suivante: 1° crescendo-accelerando; 2° étalement au sommet; 3° decrescendo-ritardando, cette descente de la courbe étant plus longue que la montée.

22) Cette marche, quand elle est modérée, échappe à la conscience.

23) Dans le rythme phonateur discontinu, la durée des éléments croît normalement avec leur énergie.

24) Quand les inégalités de l'énergie et de la durée relatives ne sont pas trop grandes, on ne fait attention qu'à l'un des deux facteurs, normalement à l'énergie.

25) Cependant à côté de l'oreille naturaliste dont je viens de

dire les tendances (22 et 24), et de l'oreille idéaliste dont j'ai indiqué plus haut les illusions (13), nous avons une oreille réaliste qui perçoit plus exactement ce qu'elle veut percevoir.

Sur les arts rythmiques.

26) Le rythme dans l'art exprime l'émotion, et il y retrouve la netteté que l'habitude ailleurs lui a souvent fait perdre.

27) L'art ne s'inquiète que du rythme produit, et les arts sonores du son. Le rythme, y étant idéal, y est commun à l'auteur, au public et à l'exécutant, mais il peut être étudié plus utilement chez ce dernier.

28) La musique et le discours artistique, chez l'exécutant surtout, doivent le plus souvent se conformer aux deux lois physiologiques du rythme phonateur (21 et 23), mais ils peuvent s'y soustraire, et particulièrement la durée peut être recherchée en une grande mesure pour elle-même, indépendamment de l'énergie.

29) La scansion décroissante a un fondement naturel.

30) Le rôle de l'intelligence, toujours grand dans la perception du rythme, est particulièrement considérable dans la perception et la création des formes artistiques, et dans le plaisir esthétique que nous y procurent le rythme et la répétition. Quant au mètre, nous le transportons ailleurs, mais c'est pour l'art qu'il fut d'abord fait, et il y est l'œuvre évidente de l'esprit.

31) Une œuvre d'art, et surtout son exécution, si d'une part elles sont déterminées par des conditions particulières, d'autre part elles peuvent être rapportées à un canon idéal.

32) La convention a une très grande place dans le rythme artistique. En particulier les règles des vers sont des conventions touchant certaines répétitions dans le rapport du rythme au sens.

Sur l'art de la déclamation.

33) Il y a trois genres de diction principaux, qui répondent à diverses sortes d'émotion, et conviennent à divers textes : la conversation, la diction artistique tempérée, et la déclamation. Ces genres peuvent d'ailleurs se succéder dans le même texte, ou s'y mêler.

34) La déclamation peut être poétique ou oratoire, et les deux variétés admettent le pathétique à tous les degrés.

35) Les langues offrent de grandes différences dans la déclamation comme ailleurs. Celle du français se distingue par la lenteur du tempo et par de grands écarts dans la durée relative.

36) Il y aussi à cet égard de grandes différences entre les époques et les sujets. Les comédiens abusent du pathétique, et notre époque du réalisme.

Sur le rythme de la déclamation en général, ou celui de la française en particulier.

37) Le pivot du rythme dans la déclamation est l'accent emphatique, qui coïncide avec l'accent du mot et les accents de la phrase.

38) Cet accent est d'énergie, de hauteur, et surtout de durée. La perception de ses degrés, problème inextricable du point de vue psychologique, est très aisée et très simple s'il s'agit de ces deux ou trois degrés que l'art peut utiliser dans l'énergie ou dans la durée.

39) En dehors de l'accent emphatique il y en a d'expressifs, volontaires ou involontaires, qui jouent un rôle tout différent. Parmi les involontaires il faut signaler particulièrement, dans la déclamation française, l'accent sur la première consonne du mot, et celui qui forme une sorte de crétique rythmique avec l'inaccentuée et l'accentuée normale qui suivent.

Sur le syllabisme, particulièrement dans la déclamation.

40) Les rapports du syllabisme, qui comportent, il est vrai, une certaine approximation, sont le facteur essentiel de l'harmonie du discours, et ils restent à peu près les mêmes dans toutes les dictions.

41) L'équilibre syllabique résulte d'une certaine égalité dans les séries ; s'il y a inégalité marquée, il vaut mieux que le premier groupe rythmique soit le plus bref, et le premier membre le plus long.

42) Le vers français a toujours été essentiellement syllabique. Le syllabisme y est compromis depuis plus d'un siècle par les habitudes des poètes (rejets et coupes employés sans discernement) et plus encore par celles des diseurs (rejets mal dits et amüissement de l'*e*).

43) C'est aussi le syllabisme qui distingue les variétés du vers. Plus une division est longue, plus elle est « ample ».

Sur les divisions rythmiques de la déclamation.

44) Le groupe rythmique normal compte de 3 à 5 syllabes.

45) Le membre compte normalement de 1 à 20 syllabes, et de 1 à 4 accents emphatiques.

46) La période compte de 1 à 8 membres. L'apodose n'en a jamais plus de 3.

47) Les divisions supérieures à la période, et la strophe elle-même, en ce qui la distingue de la période, sont moins régies par les lois du rythme que par celles de la répétition et de la correspondance.

Sur le mètre et la répétition.

48) Il y a, dans la déclamation soutenue du français, une tendance toujours sourde, mais plus ou moins prononcée, à un mètre variable, où les inaccentuées vaudraient un temps premier, et les longues et les pauses un, deux ou trois temps premiers, qui peuvent être d'ailleurs retardés.

49) A côté de ce mètre l'émotion, surtout véhémente, peut amener diverses formes de répétition, soit de groupes rythmiques de toute sorte, soit de longues, soit de la valeur des demi-pieds ou des pieds.

La question que nous nous étions posée reçoit-elle ainsi une réponse? Cette réponse est un peu incomplète, non point parce que le rythme est subordonné dans une certaine mesure à la mélodie, car ceci, nous y avons touché, mais en ce que dans l'impression du rythme, et surtout de sa régularité, la mélodie entre pour une grande part. D'un autre côté cette réponse est purement technique, étant fort difficile de démêler les causes d'un plaisir esthétique le plus élémentaire. Même à s'en tenir à l'esthétique technique, notre réponse est imparfaite, dès qu'il s'agit de groupements d'une certaine longueur ou d'une certaine complexité. Ainsi ce qu'il nous importerait le plus de savoir, les lois de l'équilibre syllabique d'un vers et surtout d'une période, nous échappe presque complètement. Sous ces réserves les 49 propositions précédentes ont répondu à la question posée. On peut en extraire la substance ainsi qu'il suit. Le rythme d'un vers ou d'une période, dans la déclamation du français, réside avant tout dans leur équilibre syllabique, qui varie peu avec les diseurs et même avec les genres de diction; puis dans leur rythme proprement dit, déjà plus variable (comme le sont aussi le tempo et l'énergie absolue); enfin dans le mètre, qui offre presque tous les degrés selon les genres et les sujets. Au reste chacune de ces trois formes du rythme peut plaire par différents caractères, étant plus ou moins régulière ou expressive, libre ou conventionnelle, variée ou répétée, et plus ou moins étroitement et heureuse-

ment adaptée aux images et aux émotions du texte. Toujours est-il qu'avec des signes mathématiques et musicaux, nous sommes maintenant en mesure de donner la notation rythmique très précise d'un vers ou d'une période déclamés. Et c'est surtout ce que nous cherchions (1).

Tel était le problème. Telle fut la méthode. Tels sont les résultats. Je voudrais, pour finir, montrer sur un exemple la portée pratique de tout ceci.

Exemple didactique. — Supposons que j'aie à enseigner comment il faut déclamer le quatrain de Joad. Je commencerais par définir de mon mieux ce tempérament de réalisme et d'emphase épique (il s'agit cette fois d'une épopée non Alexandrine), où devrait consister à mes yeux la diction de la tragédie. Parmi les éléments du réalisme entrent le caractère du personnage considéré et la situation dramatique, et il conviendrait d'étudier et l'un et l'autre avec toutes les ressources de l'histoire et de la critique littéraires. Quant à notre fragment particulier, j'expliquerais qu'il doit participer pour le tempo, l'énergie absolue, etc., à la fois des caractères de la déclamation poétique et oratoire, avec un effet pathétique peut-être sur *respect*, certainement sur le dernier vers, et surtout au mot *Dieu*. Pour la mélodie, le rythme continu et les pauses, nous avons affaire à une période divisée en deux phrases, chaque phrase en deux ou trois membres, et chaque membre, sauf le premier et le dernier, en deux incises. Le syllabisme n'offre pas de difficultés, car jusqu'à présent, Dieu merci, je veux croire qu'aucun acteur, au dernier vers, n'a osé prononcer : *J' crains Dieu* (2).

Tout ceci peut s'établir sur le texte même, et pour ainsi dire a priori. Reste à déterminer le choix du tempo, du rythme, et du mètre. C'est alors que nous nous adressons à nos appareils. Nous commencerons par leur demander ce qu'est devenu notre texte dans la bouche de divers diseurs bien choisis, et inscrit dans de bonnes conditions. Tel n'est pas le cas de toutes mes expériences. Mais

---

(1) Il appartient à d'autres d'apprécier l'intérêt de nos résultats particuliers, et par exemple des thèses que je viens d'énumérer. Je me contente d'observer que la conclusion générale est moins nouvelle que la méthode employée. Ceci est une garantie pour toutes deux. La critique où nous nous sommes livrés paraît aboutir à justifier la tradition qui donne le pas au syllabisme sur le rythme proprement dit, et à révéler dans le mètre variable une tradition instinctive.

(2) Pour ma part je prononce un *n* après *frein* pour éviter l'hiatus. Mais j'accorde à M. Mounet-Sully, à qui j'en parlais, qu'on peut remplacer par une suspension d'haleine cet *n* qui choquerait trop le public.

pour exemple, ici, je prends ce que j'ai. Le tableau suivant donnera les valeurs intéressantes pour la déclamation de M.M. Bonnard, Bouchor, Silvain, Paul Mounet et Mounet-Sully, et pour la mienne. Je compte l'*e* féminin à la fin de II et IV comme faisant partie de la pause.

I	Celui	qui	met	un	frein	à	la	fureur	des	flots
Bd.	51			45	29		20	41	30	45 77
Br.	41			45	29		?	53	39	36 68
S.	69			56	32		35	47	34	31 104
M.	33			56	46		31	43	35	53 52
M.S.	50	20		53	56	26	28	37	37	36 85
L.	66			50	63		32	44	29	48 86

II	Sait aussi des méchants arrêter les complots.								
Bd.	35	43	26	63	28	41	39	41	90
Br.	34	41	28	41	?	15	23	34	109
S.	30	51	36	46	21	18	31	22	149
M.	35	30	33	43	?	17	33	42	93
M.S.	35	18	28	58	33	22	42	21	166
L.	32	47	27	70	32	23	32	32	125

III	Soumis avec respect à sa volonté sainte,			
Bd.	42	50	78	73
Br.	26	40 ?	58	89
S.	47	31	65	78
M.	31	27	59	98
M.S.	37	54	104	111
L.	60	63	59	66

IV	Je crains Dieu,		cher Abner,		et n'ai point [1] d'autre crainte.			
Bd.	25	54	74		71		72	?
Br.	42	61	32	73	30		63	109
S.	48	67	64	69	33		57	118
M.	44	48	66		33		51	51
M.S.	74	79 33	71	62	49		45	?
L.	46	61	70	40	31		74	94

Et maintenant je fais comme Zeuxis avec ses modèles: je choisis.

D'abord j'écarte les anomalies manifestes, qui abondent tant dans les valeurs que j'ai données que dans les autres. Puis, s'il s'est trouvé chez quelqu'un une idée heureuse, je la lui prends. Quant au reste, ce sont documents qui peuvent servir de base à la discussion, rien de plus. Je n'ai garde de m'asservir à des moyennes, ni de m'incliner toujours devant la majorité.

---

[1] Le plus souvent on a dit *pas*.

Le tempo paraît avoir été chez tous de 20 à 22, sauf peut-être chez M. Silvain, qui l'a très peu élargi, et encore grâce à la seule force de l'articulation. On pourra s'en tenir à ce chiffre. Nous savons d'ailleurs qu'il peut augmenter légèrement de la protase à l'apodose, et davantage au dernier vers pour un effet.

Le mètre variable est ici indiqué, avec un retard aux finales et aux pauses. Il faut éviter le mètre répété, trop calme ou trop passionné pour ce fragment.

Il conviendra de faire une longue de trois unités avec l'accentuée des mots: *Celui, frein, méchants, respect, sainte, Dieu, Abner* et *crainte*, et une de deux unités avec *fureur* (I) *aussi* (II). On peut hésiter pour *Soumis* (II). Il faut mettre un accent emphatique du premier degré à *arrêter*.

Pour les pauses, laissons de côté la dernière, qui manque dans deux épreuves, ou qui est exceptionnellement abrégée par la restriction qui suit: *Cependant, je rends grâce...* La plus brève suivra *Abner* (IV). Ensuite viendront celles des deux protases. La plus longue sera celle qui termine le second vers.

On ne saurait éviter dans l'emphase d'avoir un très fort préaccent sur *un* (I) et sur *crains* (IV), et un moins fort à *complots* (II). D'autre part il est difficile de ne pas accentuer la consonne initiale de *fureur* (I), de ne pas prolonger *des* (I), qui est un temps faible de dissyllabe, et de ne pas dédoubler l'accent sur *aussi*, *méchants* et *arrêter*. Mais il faudra réduire le plus possible ces derniers phénomènes, qui sont anormaux et déplaisants.

Enfin nous pourrons emprunter à M. Mounet-Sully sinon le déblaiement des deux premiers vers, du moins sa conception du dernier, qui est particulièrement affirmative. A l'effet banal d'énergie sur le mot *Dieu*, il ajoute un effet, d'ailleurs discret, d'intonation grave, comme s'il y avait: je crains (savez-vous qui?) Dieu. Du même coup il atténue le caractère suspensif du mot *Abner*, et rejette le tag dans l'ombre où il doit rester. Enfin il met sur le mot *point* une longue de deux unités au lieu d'un accent du premier degré. Toutes ces prescriptions d'ailleurs n'ont rien de rigoureux, et il y aurait lieu de les adapter à la nature de chacun des élèves. La leçon s'achèverait par l'inscription et l'étude du morceau déclamé par ceux-ci.

Il convient d'étudier le rythme et d'enseigner la déclamation avec l'aide des deux appareils enregistreurs, et aussi, autant que faire se peut, avec ces instruments qui s'appellent la méthode, le raisonnement, la culture, et le goût.

APPENDICE I

LE RYTHME DU VERS ITALIEN.

La déclamation italienne et la française. — Il serait du plus haut intérêt de savoir dans quelle mesure on peut étendre aux langues étrangères et au passé les résultats de celles de nos recherches qui n'ont porté que sur la déclamation du français. Je tendrais à croire que le dactyle pathétique, par exemple, et le retard de la préaccentuée sont des phénomènes universels. Et j'en suis sûr pour l'application de la scansion prévocalique et décroissante.

J'ai examiné la déclamation italienne d'une façon sommaire, mais suffisante pour m'expliquer en quoi elle diffère beaucoup de la nôtre, comme le révèle l'intuition. Ainsi je n'y ai pas rencontré le mètre variable, quelques efforts que j'aie faits pour cela. D'une façon plus générale, l'énergie relative y joue un rôle aussi important que chez nous la durée. D'autre part ce doit être surtout la tendance au mètre qui choque les oreilles Italiennes dans notre façon de déclamer. Ils la trouvent artificielle et convenue. L'art que l'on ne goûte pas prend le nom d'artifice, et celui de convention est en mauvaise odeur depuis qu'on a cessé de voir que, surtout dans les choses de l'art, la convention est partout. La vérité est simplement que le goût des Italiens est plus réaliste que le nôtre en matière de déclamation. La leur se rapproche de la conversation pathétique. Il faut d'ailleurs noter que le pathétique est chez eux plus fréquent et plus marqué que chez nous dans la conversation. La déclamation ne fait qu'accentuer ce caractère. Ce n'est pas que l'emphase en soit absente. Mais ce mot n'a plus ici que son sens originel de mise en relief et d'exagération. Il n'y a guère de phénomène propre à cette diction que le retard des finales accentuées et postaccentuées. En dehors de cela certaines cadences monotones de cantilène paraissent être des modes éphémères dans la façon de dire les vers. J'en connais au moins deux. L'une d'elles, si j'en crois un excellent observateur, daterait de la représentation de la *Figlia di Jorio* de M. d'Annunzio.

Ces différences dans la diction expliquent peut-être en partie celles qui séparent les deux versifications, comme la fortune qu'eut chez nous l'alexandrin, l'échec des tentatives de vers accentuels et de vers blancs, le long temps qu'il nous a fallu pour apprendre à user des rejets, et l'usage modéré que nous en faisons encore, relativement à l'italien.

Syllabisme. — Une première différence entre les deux versifications n'est guère due qu'à la convention. Alors que nous comptons deux syllabes pour *le hé(ros)* et même pour *(pâ)le hé(ros),* on sait que dans les vers italiens, même chantés, le groupe de voyelles le plus grand ne forme jamais qu'une syllabe unique. Il n'y a d'exception que pour le cas, conventionnel aussi, de la diérèse, ou pour celui du heurt d'accents comme dans: *O anima cortese Mantovana!..* Cette règle ne se justifie guère que pour les diphtongues et semi-diphtongues,

et souvent en effet c'est bien à des cas de ce genre que l'on a affaire. Mais dans des mots comme *fornaio, paonazzo* ou *coatto* les illettrés et les aphasiques compteraient deux syllabes là où les poètes en comptent une. Ce qu'on peut dire, c'est qu'il n'y a pas entre deux voyelles consécutives ou séparées par une semi-voyelle la séparation motrice nette que crée l'occlusion d'une consonne. L'on comprend donc que la convention puisse s'exercer dans ces limites.

Quoi qu'il en soit, le mode de numération italien complique un peu pour nous l'application de la scansion prévocalique, comme fait l'amüissement de l'*e* en français. J'ai pour ma part adopté cette règle de regarder comme son syllabant toute voyelle dilatée ou même simplement dilatable, et de traiter les autres quelles qu'elles fussent comme si elles étaient des semi-voyelles ou des consonnes. Je scande *pi-azz-a* et même *gi-ori-a*. Dans les tracés ces deux *i* sont toujours très brefs, tandis que l'*a* qui suit, même dans *gloria,* peut être dilaté [1]. A plus forte raison scandé-je *P-aol-o,* où *ao* peut être regardé comme une diphtongue. La rencontre de voyelles entre deux ou plusieurs mots peut être assimilée à celle qui se produit à l'intérieur d'un mot. Je scande *in m-ezz-o al m-ar-e* parce que l'*o* est dilatable.

Quand ma règle cesse d'être applicable, je scande au début de la première voyelle, et me conforme ainsi à la convention. Il faut avouer que celle-ci est parfois un peu forte, comme dans *Laodice,* dans *risaie e prati,* surtout si l'on ne confond pas les deux *e,* et dans *santo è l'avvenir,* surtout si l'on insère une pause entre le premier mot et le second. Dans ce dernier cas le diseur use d'une sorte de fiction analogue à celle du musicien qui, pour tourner sa page, insère une pause entre deux mesures consécutives, et en fait abstraction.

Rythme. — Les accents de la déclamation italienne sont le plus souvent forts, avec des degrés marqués dans l'énergie. On en trouve couramment sur les mots vides. Le préaccent est très prononcé. Il y a aussi une finale féminine qui est traînée, que le mot soit paroxyton comme *gloria,* ou même proparoxyton comme *immobile.* On a pu observer le phénomène chez les crieurs de journaux: *La Sera!* ou dans des exclamations comme *Capparo!* L'effet d'une emphase plus grande (dans B) sur les trois syllabes du mot *vegliardo* et sur l'*o* final de *divino* est rendu sensible par la comparaison des deux épreuves suivantes, où les deux autres syllabes de *divino* restent à peu près invariables:

	o	vegli*a*rdo			div-*i*n-o		
A	12	26	44	13	13	28	29
B	17	37	61	25	12	25	41

Ainsi le rythme de l'accent est très prononcé et s'étend sur un groupe considérable de phonèmes. En revanche il faut dire que la voyelle accentuée, même si l'accent est fort, n'est pas aussi prolongée que chez nous, et que par suite elle présente rarement des variations sensibles de la hauteur ou de l'énergie. Les voyelles les plus longues sont encore les libres, et elles ne durent normalement que de 15 à 30 cs.. Cette durée il est vrai peut augmenter beaucoup par l'effet du retard qui est normal à la fin des membres. Tel est le cas, dans nos exem-

---

[1] L'*i* semi-voyelle est particulièrement bref, mais encore visible dans *ci* et *gi* (*lancia, giallo*). On me permettra d'observer ici incidemment que mes tracés, comme ceux de M. Josselyn (*Principes de phonétique italienne* 1900), paraissent révéler une double consonne dans *cervo* et *genio,* ce qui est contraire au sentiment des phonéticiens Italiens.

ples, de la diphtongue *Noi* (63 cs.) qui forme un membre à elle seule. De même il y a eu un double accent sur l'*u* de *Salute!* (40 cs.), qui est une exclamation. Dans *gloria* (71 cs.) l'*r* occupe déjà 28 cs..

La voyelle entravée est toujours fort courte. Et ce qui allonge ici la syllabe, tant accentuée que préaccentuée, c'est parfois l'*r*, ce sont surtout les groupes de consonnes ou encore les consonnes géminées, qui sont très marquées en Toscane. Ainsi dans *giusta* (77 cs.) la voyelle n'entre que pour 20 cs.

L'emphase se traduit donc par un surcroît dans l'énergie d'expiration et d'articulation, mais à des places normales. Il n'y a pas d'accent expressif involontaire, comme celui de la consonne initiale ou du crétique expressif, qui sont si durs et si monotones.

La force des accents a pour effet de rendre plus nettes et plus indépendantes les divisions rythmiques: d'abord le groupe, ensuite l'incise, de beaucoup plus fréquente qu'en français, enfin le membre. Cette force, jointe à la recherche du pathétique, multiplie les pauses. Il arrive qu'on coupe un décasyllabe en quatre, au moins par des suspensions d'haleine En revanche les pauses généralement ne sont pas très longues.

La variété des accents rétablit par la hiérarchie, dans le membre et la période, une unité que nous obtenons au contraire par la régularité et la répétition. Une sorte d'ondulation constante et d'ailleurs irrégulière de l'énergie est caractéristique de l'italien. Que l'on prenne pour exemple ce membre octosyllabe tel qu'il est déclamé par tous mes sujets, mais surtout par M. Buzzi:

Noi troppo odiammo e sofferimmo.

Il y a là trois incises, peut-être quatre, obéissant toutes à notre première loi du rythme, et pourtant toutes dominées par l'accent central de *troppo*.

L'effet général est celui de la souplesse expressive, très différent à la fois de l'ampleur française et de la vigueur germanique.

Tempo et mètre. — A cause de la très grande inégalité des brèves, le tempo est particulièrement difficile à déterminer en italien. Moins que jamais nous l'exprimerons par une moyenne ou par la valeur la plus faible. Même dans la lenteur relative de la déclamation beaucoup de syllabes ont la valeur minima de 7 ou 8 cs.. Ici encore par conséquent je choisirai, pour représenter le tempo, la brève normale par sa place et par la nature et le nombre des articulations Selon cette méthode un tempo fréquent chez mes sujets paraît avoir été celui de 17 cs.: la déclamation italienne est plus rapide que la nôtre. Comme elle est pathétique, le tempo y est aussi plus variable. Il peut même varier beaucoup, par exemple d'un hémistiche à l'autre de l'*endecasillabo*, peut-être par suite d'une tendance à en égaliser la durée, ou pour un effet de contraste, si ce n'est parfois pur caprice.

Il n'est pas une des conditions que nous venons d'énumérer qui ne soit défavorable à l'établissement d'un mètre variable. Aussi la plus grande inégalité règne-t-elle entre les valeurs des syllabes, accentuées ou non. Parmi ces dernières, pendant qu'une syllabe qui contient un groupe de consonnes dure 50 cs. et plus, celle qui ne contient qu'une consonne, surtout dans un mot vide ou après l'accent d'un proparoxyton, en dure à peine 12 et souvent 8. Quant aux accentuées, même les plus fortes, elles prennent toutes les valeurs possibles entre 20 et 60 ou 70 cs.. Mais surtout l'esprit de l'auditeur ne peut songer à introduire une régularité métrique qui n'est pas cherchée par le diseur, qui même est peut-être évitée par lui. Celui-ci est trop occupé de cette élasticité du rythme

que nous avons dite, et qui d'ailleurs peut être un caractère artistique presque au même titre que le mètre, quoique d'origine diverse et de nature opposée.

Si le mètre variable fait défaut, en revanche le pathétique, ici comme ailleurs, peut amener des répétitions de longues ou même de demi-pieds, tels que ce dactyle (*45* - 46 - *44*) et cet ion (*60* - 60):

T*u*tto tra-p*a*ssa
45 27 19 *44*
Il c*a*rme se-co-l*a*re
60 24 18 18 22

Enfin un de mes sujets présente des cas fréquents de répétition rythmique qui paraissent dus à un défaut individuel.

Sujets et textes. — Je retiens trois sujets, tous trois Lombards malheureusement: M. Borletti (26 mai 1908), amateur à qui il est arrivé de déclamer toute une soirée devant un grand public; M. Bertacchi (même jour), le poète, qui est aussi professeur et conférencier; et M. Buzzi (7 juin 1908), qui écrit aussi des vers et de la prose, et déclame en public. Je commencerai par ce dernier, dont la déclamation est très bonne. Je ne donnerai d'ailleurs de tous trois que les morceaux les mieux venus. Tous furent aussi pris au phonographe.

J'ai jugé intéressant, pour établir des comparaisons entre les deux langues, de faire dire quelques vers de douze pieds. J'ai dit moi-même trois alexandrins, d'abord en italien, ensuite dans une traduction française aussi littérale que possible. Je dois déclarer à ce propos que j'ai parlé le dialecte corse dans mon enfance; que plus tard j'ai appris l'italien en Toscane, mais que ma prononciation s'est un peu corrompue depuis sept ans que j'habite Milan. Au reste, faute de pratique, ma déclamation italienne est une imitation plutôt volontaire qu'inconsciente et spontanée, comme elle l'eût été si j'en avais reçu la tradition dès mon enfance.

Monsieur BUZZI.

Je commence par trois vers isolés de Foscolo, de Carducci et de M. Pascoli.

Gi*u*sta di gl*o*ria
57 16 17 71 30 13
dispensi*e*r-a è m*o*rte!
31 52 34 26 54 20

Marche générale descendante, par un effet expressif.

Ce premier exemple est très caractéristique de l'élasticité du rythme italien. D'abord on trouve réunies ici les trois variétés d'accents les plus ordinaires dans la déclamation. Celui de *giusta* et de *morte* sont semblables, la voyelle n'occupe dans les deux cas que 20 cs.. L'effet, dans *giusta* surtout, est celui d'une balle qui, après avoir frappé fort le plancher (c'est l'*u*), rebondit (c'est l'occlusion du groupe *st*), pour retomber avec moins de force (sur l'*a*). L'accent de *dispensiera*, qui frappe une voyelle libre, est fort et bref. Dans celui de *gloria*, qui finit un membre, la voyelle est traînée (40 cs.) et descendante. D'autre part, il y a deux préaccentuées de suite, avec un retard croissant, dans *dispensiera*. Cela crée sur ce mot un rythme analogue cette fois à celui d'un forgeron qui frapperait deux fois l'enclume en guise de préparation, puis donnerait le coup voulu, puis lais-

serait retomber une fois son marteau. Deux finales féminines, la première surtout, sont retardées à la fin de chaque membre. Le rythme des accents obéit à la loi du rythme continu (V p. 236 et n. 2)

Gr*a*nde sul P*a*ntheon
55 22 38 57 28 55
v*i*gila la l*u*na.
36 30? 33 22

Vers circonflexe. L'inscription d'aucun des deux appareils n'est claire pour le second membre. Il semble qu'il contienne, comme le premier, une répétition de longues, et que le tempo rapide en fasse contraste avec le premier hémistiche, qui a plutôt les caractères du vers cité précédemment.

Celui qui suit a été dit de deux façons différentes M. Buzzi préfère la seconde, plus expressive de l'orgueil.

I E l'amor m*i*o le n*u*tre,
A 28 53 27 9 48 28 8
B 32 50 28 14 44 27 15
II e il m*i*o lav *o*r!
A 40 43 23 30
B 40 42 18 21

Dans les deux cas le vers est circonflexe, mais dans A le sommet mélodique et dynamique est sur *nutre,* dans B il est sur *mio* (1), où il y a un effet expressif: au total il semble qu'il y ait compensation pour le poids. La consonne initiale des deux *m'o* reçoit un accent, mais très voulu. Longue postaccentuée à *nutre.*

Tout le reste est de Carducci. Voici un distique.

Tram*o*ntan-o le st*e*ll e
17 65 16 17 37 55 34 35
in m*e*zzo al m*a*r e,
38 49 44 46 37 44
E si sp*e*ngono i c*a*nt i
23 30 57 13 25 62 16 41
*e*ntro il mio cu*o*r[e].
61 35 35 28

L'ensemble est circonflexe, avec un sursaut d'énergie et d'acuité sur *entro.* Quelque égalité dans les longues.

Voici un quatrain célèbre:

I Sal-*u*t-e
15 45 34 13
II o g*e*nti um*a*n-e affat-ic-*a*t-e!
17 62 21 38 40 17 15 37 30 78
III T*u*tto trap *a*ssa,
53 30? 20 55 32 35
IV e n*u*ll-a può mor-*i*r!
23 48 28 27 29 47 80
V N*o*i tr*o*ppo od*i*ammo e soff-er-*i*mmo.
67 51 25 49 40 24 30 56 26 57
VI Am*a*t-e!
21 44 36 54

VII Il mondo è bell-o,
37 47 22 51 25 28
VIII e santo è l'avven-*ir*!
34 46 21 10 12 18 12 25

I et II forts, circonflexes. L'u de *salute* aigu, avec deux accents.

III Dactyle *53* - 50 - *55* Ascendant et souple.

V *Mezzo-forte.* Ondulations de l'énergie et de la mélodie. Sommet sur *troppo* avec un effet. Tout ceci est expressif.

IV Crescendo.

VII *Forte.* Le second accent aigu et très fort.

VIII Analogue au vers III - IV.

Je termine par des alexandrins de l'Ode à V. Hugo. La seconde épreuve a été plus emphatique.

I Canta alla nuov-a prol - e,
A 44 33 18 30 31? 22 30
B 60 32 13 23 41 37 39 27 40
II ó vegliardo div-*in*-o,
A 12 26 44 13 13 28 29 37
B 17 37 61 25 12 25 41 42
III Il carme sec-ol-*ar*-e del pop - olo lat-*in*-o!
A 37 43? 17 18 18 20 14 30 24 9 10 16 26 30 58
B 40 *60* 24 18 18 22 32 39 39 25 13 10 18 21 19 60
IV Canta al mondo aspett-*a*nte
A 45 33 35 31 25 39 25 53
B 51 32 38 38 24 45 28 50
V Giust-*izi* - a
A 36 42 8 32
B 39 45 27 28
VI e Lib-ert-*à*!
A 25 26 10
B 20 14 16 31 16

Premier vers (I - II) ascendant, croissant. Dans A le diseur avait déjà déclamé les vers du texte qui précède. Dans B il a commencé là, et c'est pourquoi le premier mot est grave et détaché, M. Buzzi éprouvant parfois une certaine difficulté à se mettre en train pour l'acuité de l'emphase.

III Plus bas, circonflexe, avec un sommet sur *po* qui, surtout dans B, est frappé d'un très fort accent d'énergie.

IV Ascendant, croissant. Ensuite *Giustizia* est circonflexe et aigu *Libertà* est plus bas, surtout dans A.

B en général est beaucoup plus fort et plus aigu que A, surtout dans les ins suspensives. Le tempo y est plus lent et plus constant. Les différences dans l'énergie et la durée y sont également beaucoup plus marquées. Nous avons comparé plus haut les deux textes pour II. Il y a un ion dans III. Les finales fémin ines sont bien plus traînantes dans B pour *Canta* (I), *vegliardo* et *divino* (II), *secolare* (III) et *Giustizia* (V) [1]. Tels sont les traits caractéristique de l'emphase.

[1] Par exception c'est l'inverse pour *latino* (III)

Monsieur BORLETTI.

Le vers suivant [1] a été dit deux fois sans différences notables. Je donne la seconde épreuve:

I Quel giorno più
48 42 27 25 33
II non vi leggemmo avanti
25 8 30 39 20 53 10

Grave et *piano*. I est circonflexe et même, chose étrange, conclusif.

Dans II les deux accents sont semblables, et très forts tous deux: le second seulement un peu plus fort, plus long et plus grave. Cela rend le membre bi ou mi-conclusif. Cette nouvelle étrangeté s'explique par un phénomène de répétition rythmique propre au sujet, et qui n'est pas approprié au texte.

Le distique suivant n'a plus rien de ces anomalies.

I Tramontano le stell-e in mezzo al mar-e,
15 40 8 15 31 32 31 33 39 45 15 50
II e si spengono i canti entro il mio cuor-e!
13 36 30 9 19 42 50 22 22 33 10

I Aigu, rapide, ascendant. Finale très aiguë, longue et suspensive.

II Circonflexe Accent principal sur *entro*.

J'ai fait dire quatre fois à M. Borletti la strophe fameuse de Carducci déjà étudiée, l'excitant chaque fois à y mettre plus d'emphase; mais s'il réussissait au début, avec un peu d'artifice, à parler très haut et très fort, à partir du troisième vers l'emphase est toujours allée tombant, et tout diminuait: énergie, hauteur et durée. Je ne donne que la quatrième épreuve.

I Sal-*ut*-e,
17 37 17 42
II o genti uman-e affatic-*at*-e!
17 60 17 29? 36 33 37 31 66
III Tutt-o trap-*a*ssa,
45 31 22 51 21 30
IV e null-a può mor-*ir*!
15 31 23 25 23 26 85
V Noi
63 23
VI troppo odiammo,
44 19 48 20 25
VII e soff-er-*i*mmo.
15 30 11 48 18 29
VIII Am-*at*-e!
16 41 23 27
IX Il mondo è bell-o,
27 33 17 42 15 16
X e santo è l'avven-*ir*!
16 42 18 21 12 24.

---

[1] Dans le texte de Dante *(Enfer* V, 138) il y a *avante*.

I Circonflexe, et la voyelle accentuée aussi.

II Descendant, mi-conclusif.

III et IV Légèrement descendants, avec une répétition rythmique à la fin.

V, VI et VII Graves, monotones, formant un tout mélodique à peine relevé sur *odiammo*. Egalité dynamique et temporelle entre cette longue et la suivante.

VIII Circonflexe.

IX Légèrement ascendant et croissant, finale conclusive.

X *Santo* mi-conclusif. Puis répétition rythmique.

Monsieur BERTACCHI.

M. Bertacchi m'a bien voulu donner de longs tracés. Il paraît s'être particulièrement appliqué à détacher les mots et surtout à distinguer les incises, par une sorte d'exagération pédagogique de ce souci de la clarté qui est propre aux intellectuels. Peut-être aussi s'est-il efforcé de parler dans le cornet avec une netteté particulière. D'autre part la voix est faible, l'emphase fait le plus souvent défaut, la mélodie est monotone et suspensive. Pour toutes ces raisons, cette diction rappelle souvent le débit de la dictée Au reste M. Bertacchi avoue de bonne grâce qu'il ne déclame pas bien.

Je lui ai surtout fait dire de ses propres vers Les vers isolés par quoi nous avons commencé ont été composés ou arrangés par l'auteur pour la circonstance, et par exemple pour offrir un choix varié de coupes.

Al p*a*-llid–o Tit–*a*n–o
39 41 12 19 16 35 35 17
*i*nni e vitt-*o*ri-a !
24 49 23 28 49 22

Deux postaccentuées, la seconde surtout, traînées longuement (35 et 49).

La F*e*d–e c*a*nt-a
28 43 21 50 28 21
sull–a pr*u*—a del f*o*rt-e
21 29 26 19 27 45 20

Chi*a*m-a dal N*o*rd
44 11 28 65 22
la sconsol—*a*t—a gl*o*ri-a
37 42 12 35 22 50 20

Ces deux vers obéissent, pour les accents, à la loi du rythme continu (v. p. 236 et n. 2).

Voici un distique:

O m*i*t—e Er—*o*—e!
18 36 30 15 28 22 42
Con l'*a*rme e con la gu*e*rr-a
25 40 34 3 17 24 18 39 26 68
T*u* percorr-*e*st–i un d*i*
40 29 21 46 28 21 57
l'*I*tala t*e*rr-a.
25 26 *26* 10.

Circonflexe pour le distique, pour chaque incise du premier vers, et pour l'ensemble du second. Un dactyle *25* - 26 - *26* à la fin.

La multiplicité des pauses, celle des incises, la variabilité du tempo qui se ralentit dans les incises surchargées de consonnes, sont sans doute dues à une même raison: le souci d'une diction claire.

Voici une suite d'alexandrins:

Sc*e*sero di lon-*tan*-o.
37 28 12 29 18 13 97
Fra b*a*lz i dirup-*a*t i
22 60 17 35 37 10 71
Tr*a*ssero in r*o*tt-a f*u*g a
55 47 7 22 41 20 28 26 50
m-*a*ssi
43 10 41
f-ur-*o*r-i e sp*u*me.
23 31 18 10 36 26 19 83
S'all-ent*a*r ono in l*a*g-o,
33 31 35 ? 21 14? 25 18 71
si comp*o*sero in fi*u*me.
15 33 34 28 22 32 23 73
*O*r,
32 41
come l*u*nee f*e*rme
18 15 21 30 38 22 63
s*o*lcan ris-*a*i-e e pr*a*t-i.
40 36 30 27 17 27 18 22

La mélodie ici, tout intellectuelle, peut se deviner très aisément d'après le sens des mots: chaque proposition est très nettement circonflexe. Quant au rythme, il est, lui aussi, très correct, mais l'emphase fait défaut. Le morceau est tellement haché qu'il pourrait servir à l'étude indépendante de chacun des groupes rythmiques dont il est composé. C'est, comme nous l'avons dit, le débit de la dictée, c'est-à-dire d'une lecture ralentie et morcelée.

Je finis par la strophe de Carducci déclamée aussi par les deux autres sujets. Je l'ai fait dire trois fois. Je ne donne que la troisième épreuve. Elle a été, sur ma prière, déclamée avec un peu de chaleur. On sent très bien cependant que l'orateur a dû se faire violence pour cela, et qu'il a conservé les habitudes que je viens de signaler. L'emphase s'est traduite surtout par un accroissement général de force, d'acuité et de lenteur (tempo 22 environ), sans affecter la mélodie, qui est ici encore assez froide, ni sans empêcher le morceau d'être très haché.

Sal-*u*t-e,
17 33 29 37
o g*e*nt-i um*a*n-e
25 57 33 38 35 12
aff-at-ic - *a*t - e!
37 20 16 37 15 109

T*u*tto trap-*a*ssa,
45 27 19 *44* 22 28
e n*u*ll-a
22 38 22 24
pu*ò* mor *i*r.
22 14 25 114
N*o*i
51 32
tr*o*ppo odi*a*mmo e soffer-*i*mm o.
44 39 27 50 31 9 25 33 15 41 16 109
Am-*a*t-e!
19 37 28 59
Il m*o*ndo è b*e*llo,
34 50 30 10 20 44 27 27
e s*a*nto *è* l'avven-*i*r!
22 46 28 7 37 30 15 30

Quelques répétitions de longues. Au quatrième membre un dactyle, comme chez M. Buzzi.

LANDRY.

J'ai voulu profiter de ce que je suis à peu près bilingue pour instituer une comparaison entre deux textes que j'ai faits le plus semblables qu'il se pouvait au point de vue du sens et du rythme: trois alexandrins de Carducci déjà étudiés, puis leur traduction littérale en français (1).

17 juillet 1909.

C*a*nta alla nuova pr*o*l-e,
54 73? 28 42 31
Chante à la race n e u v e,
61 75 7 7

o vegli*a*rdo div-*i*n-o,
29 34 43 16 16 37 42 53
ô vieill*a*rd admir-able,
29 33 46 48 60 25 8 8

Il c*a*rme secol-*a*r-e del p*o*polo Lat-*i*n-o.
40 42 34 18 12 49 20 31 30 52 25 37 86
Le c*a*rme solenn e l du p*eu*ple iss-u de R*o* m-e.
35 *48* 25 29 8 0 31 51 25 13 18 *5 7* 25 1 1 2

C*a*nta al m*o*ndo aspett *a*nte:
55 32 44 37 33 44 38 57
Chante au monde anxieux:
59 32 54 46 56 60

(1) Je regrette seulement d'y avoir fini les deux premiers vers sur une voyelle ouverte, à la place où il y a un *i* dans l'original.

Giust*í*z-ia e Lib-ert *à* !
33 53 32 20 18 26 20
Just-ice et Liberté !
40 60 64 38

La grande différence est dans les voyelles accentuées, qui sont toujours plus longues et plus égales en français. D'autre part, à la fin du premier hémistiche, le français remplace la pause par un surcroît d'allongement. D'une façon générale, et malgré la tendance que j'ai dû avoir à rapprocher les deux déclamations (1), on voit combien le rythme est plus varié et plus accusé dans une langue, plus large et plus régulier dans l'autre.

L'italien nous a donc fourni une opposition intéressante avec le français. En outre cette opposition achève de justifier notre distinction entre le syllabisme, le rythme et le mètre. D'une part les conventions touchant le syllabisme sont différentes pour la rencontre des voyelles, ce qui tend encore à prouver que le principe numérique est relativement indépendant du rythme véritable. D'autre part, la durée cédant le pas à l'énergie, il n'y a plus ici trace de mètre variable, il n'y a plus qu'un rythme souple et « vivant ». Ce n'est pas à dire que la vie n'obéisse à des lois. Et ce rythme est plus conforme encore que celui du français aux deux lois générales de notre Ière Partie.

(1) L'*e* final dans *admirable* et dans *Rome* a une durée insolite. Y aurait-il là un retard à l'italienne? Le phonographe me manque pour me dire s'il s'agit d'un *e* féminin ou masculinisé.

APPENDICE II

LES NUANCES DE LA DURÉE DANS LA MUSIQUE.

Conditions de l'expérience. – Pour des raisons de ressemblance, de parenté, et peut-être de sourde influence réciproque, le rapprochement de la musique et de la déclamation est également nécessaire à l'étude du rythme dans l'une et dans l'autre. C'est pourquoi nous avons dû nous occuper de la musique vocale et même instrumentale. Nous rassemblerons ici dans un ordre méthodique (variations du tempo, mètre, rythme discontinu) le résultat de nos observations sur ces nuances de la durée qui ne sont pas indiquées, au moins avec précision, par la notation musicale, laissant de côté les rapports de durée qui sont marqués dans cette notation, et l'énergie, qui d'ailleurs, pour ce que nous aurons à considérer, répond à la durée absolue ou relative.

Il n'y a guère sur ce sujet que des indications très générales des esthéticiens, comme MM. Riemann et Mathis-Lussy, et quelques expériences très rares de psychologues comme MM. Binet et Courtier *(Année psychologique*, 1895) qui paraissent avoir trouvé beaucoup de régularité dans le jeu des bons artistes, et M. Sears *(American Journal of psychology*, 1902) qui y découvre une très grande irrégularité.

Je renvoie à ces dernières études pour la description des appareils employés. Quant à moi j'ai eu recours pour le chant à l'enregistreur, souvent doublé du phonographe, pour le piano à un pianola perfectionné le « Mignon », et à l'automusicographe de Don Angelo Barbieri, qui n'était pas encore à ce moment-là dans le commerce, et que l'inventeur a aimablement mis à ma disposition.

Le pianola ordinaire est un instrument qu'on adapte au piano, et qui fonctionne comme tous les instruments de musique mécaniques, avec cette différence qu'on y peut, au moyen de deux manivelles, régler dans une certaine mesure l'intensité et la vitesse. Celle-ci est marqué par une aiguille qu'on déplace pendant que le rouleu de papier où est imprimé le morceau se déroule automatiquement. Pour certains morceaux le tempo a été tracé, tant bien que mal, par l'auteur lui-même, et il est indiqué sur le rouleau par une courbe rouge que l'exécutant s'efforce de suivre avec l'aiguille. J'ai examiné ainsi un air de ballet à trois temps de Mme. Chaminade, Métr ♩ = 100. L'écart maximum du tempo, à certaine mesure de rentrée, a été un ralentissement des 3 5 (Métr ♩ = 60). Mais un tel instrument est trop imparfait pour une étude comme la nôtre.

Dans le pianola appelé *Mignon* l'enregistrement et la reproduction de l'intensité et de la durée sont automatiques. Mais alors que pour l'intensité il n'y a guère plus d'une douzaine de degrés distincts, pour la durée l'approximation est bien plus grande. Elle se mesure à la longueur de la bande de papier qui se déroule. On peut très bien constater par exemple que dans un mouvement lent deux notes « liées » ont parlé simultanément pendant 2 ou 3 cs.. Je n'ai d'ailleurs pas mesuré exactement la vitesse du déroulement pour chaque morceau; je ne puis donc garantir l'exactitude du tempo que j'indiqne.

L'appareil de Don A. Barbieri inscrit sans les reproduire les morceaux qu'on joue au piano. Les notes y sont représentées par des traits, non par des trous du papier. Lorsque j'en fis usage une pédale permettait de battre et d'inscrire la mesure. Malheureusement la vitesse, suffisante pour les compositeurs (1m. 50 à 2 m. à la minute) était un peu trop petite pour une étude comme la nôtre. Aujourd'hui on peut l'augmenter. L'erreur maxima est d'un 1/2 mm.

Le *Mignon* reproduit l'exécution d'artistes célèbres. J'en ai étudié de MM. Paderewski (27 février 1906), Mottl (2 juin 1907), Hofman (20 8bre 1905). Pour l'automusicographe j'ai eu le précieux concours de M. Mengelberg, le chef d'orchestre d'Amsterdam (18 mai 1909). Avec l'enregistreur mes sujets ont été, outre moi-même: à Paris M. Gastoué (6 octobre 1908), M. Landormy (1er novembre 1907), à Milan Mlle Vécla (6 juillet 1909), MM. Orefice (14 et 15? avril 1908), Gentili (19 avril 1908), Ravasio (16 avril et 15 mai 1908) et Rosati (19 mai 1908). Je n'ai employé le phonographe qu'à Milan.

Mlle Vécla, de l'Opéra-Comique, joue l'opérette après avoir chanté l'opéra. Il m'a semblé qu'un intérêt particulier s'attachait aux habitudes intermédiaires entre celles du chant et du langage parlé.

M. Gastoué est auteur de savants ouvrages sur le chant grégorien, et professeur de plain-chant à la *Schola Cantorum.*

M. Landormy, professeur de philosophie, compositeur, directeur d'un quatuor vocal, violiniste, alto, baryton, théoricien et historien de la musique, joint à toutes ces qualités celles d'un sujet excellent et d'un collaborateur précieux, ayant, des nécessités d'une bonne expérience psychologique, un sentiment très sûr qui ne passe pas, dans le préjugé moderne, pour pouvoir se rencontrer chez un métaphysicien comme il est.

M Orefice est professeur de composition au Conservatoire de Milan après avoir été directeur du Théâtre Constanzi à Rome. Il a écrit des opéras appréciés en Italie, et dont l'un fut joué à Paris.

M. Gentili a fait représenter un opéra-comique en Angleterre. Il est l'inventeur d'un appareil breveté, mais non encore construit, qui permet de marquer un rythme sur une bande de papier par la pression du doigt, puis de le reproduire à volonté.

M. Ravasio, docteur en médecine et musicien amateur, est un fin connaisseur et un ténor exercé et appliqué, qui a chanté souvent des romances, même devant un grand public.

Mes sujets ont été généralement satisfaits de leur exécution. Je ne peux rien garantir pour moi-même. Les chanteurs ont été unanimes à regretter de n'être pas accompagnés. Les expériences faites avec les trois derniers ont été souvent mauvaises au point de vue technique, et beaucoup de tracés sont inutilisables. Je n'ai rien pu tirer de ceux que m'a donnés M. Rosati.

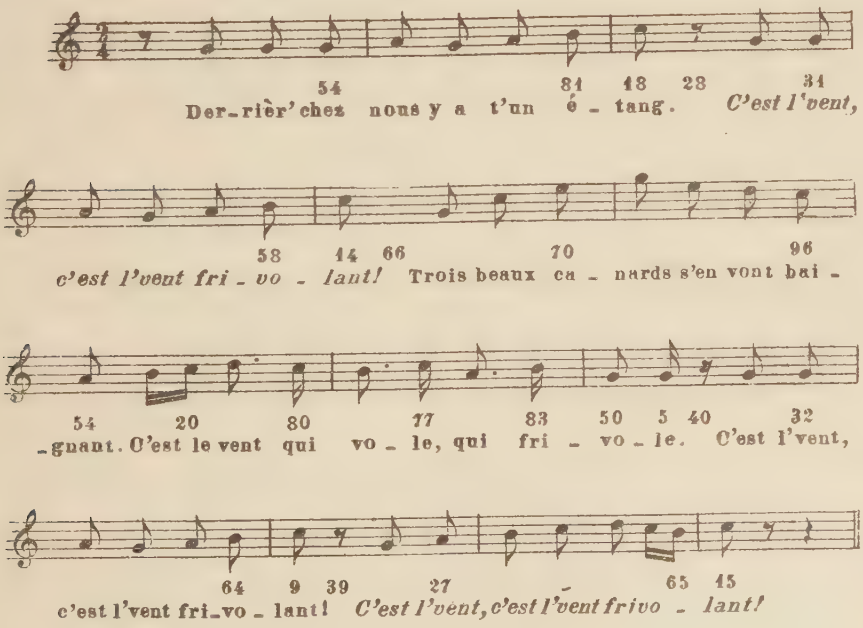
Mes textes sont à peu près tous connus. J'en ai dû accepter ou même choisir qui ne sont pas beaux.

Durée absolue. — Nous avons parlé (p. 177 sq.) de la différence qui sépare la musique instrumentale, le chant et la parole pour le tempo.

Il y a des variations intéressantes de tempo dans un même morceau. Les danses hongroises comme celles de Brahms sont des rhapsodies de motifs qui peuvent passer de 96 du Métr. à 224, c'est-à-dire dont le tempo devient subitement près de 2 fois 1/2 plus rapide. Dans le *Rêve de printemps* de Schubert, dont le début est à 6/8, M. Ravasio a pris le premier mouvement en moyenne à Métr. ♪ = 96, le 2ème à Métr. ♩. = 108 : c'est plus du triple. Je conçois le le 3ème à 2/4 avec le tempo Métr. ♩ = 48, c'est-à-dire exactement deux fois plus lent que le premier.

Dans la vieille chanson française : *C'est le mai, mois de mai*, M. Landormy a pris les 4 premières mesures à 100 du Métr., le reste de la mélodie à 120, sauf les deux mesures élargies qui étaient à 40.

Dans d'autres exemples des changements aussi grands de tempo se produisent non plus d'une phrase à l'autre, mais à l'intérieur même de la phrase ou du membre, faisant l'office d'accélérations ou de retards très considérables. Ainsi j'ai chanté (le 28 7bre 1907) une autre vieille chanson française en tâchant d'imiter l'interprétation que M. Bordes lui a fait donner par les soli et le choeur de la *Schola Cantorum*, et qui est d'ailleurs plus élégante que populaire. Les passages du solo sont en caractères ordinaires, ceux du choeur en italiques.

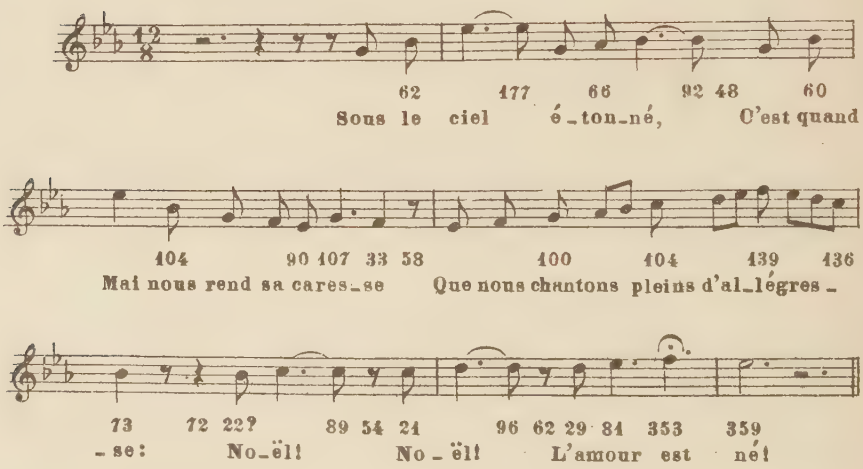


Le tempo normal est celui du 1er membre: ♩ = 40 cs. (Métr. 150). Les trois reprises du refrain, sorte de répétition forte (c'est un genre qui s'oppose à cette répétition faible qu'on nomme un écho), sont accélérées d'un 1/4: ♩ = 30 cs. Avec le deuxième membre commence un ralentissement (♩ = 50 cs.) qui n'est parfait que dans le troisième (♩ = 80 cs.), où le tempo est devenu deux fois plus lent.

On remarquera la simplicité de ces proportions. Le fait pourrait bien se rencontrer plus fréquemment qu'on ne s'en doute, et par exemple entre les divers mouvements d'une sonate ou d'une symphonie.

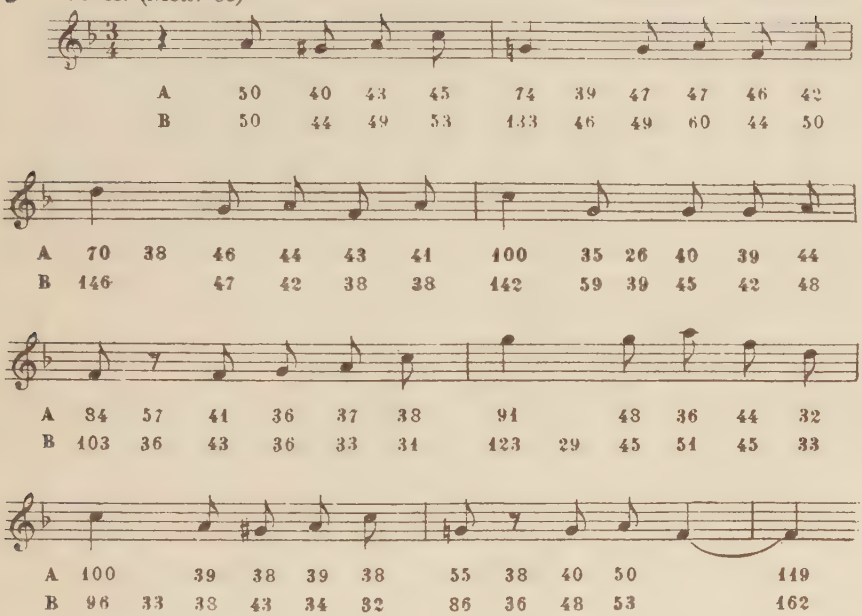
Le mètre. — Nous savons que l'isochronisme métrique n'est parfait que dans les orgues de Barbarie. Pour être artistique il doit être d'abord altéré par le rythme ou l'accent métrique. Normalement, dans le chant, si le mètre n'est pas effacé par le rythme, et si le tempo n'est pas trop vif, il semble que la valeur du temps fort dépasse celle du faible d'un dixième environ. C'est ce qui s'est produit par exemple pour le temps fort et sous-fort dans la 2ème mesure complète de ce fragment du *Noël Paien* de M. Massenet, tel que me l'a chanté M. Landormy :

Tempo réellement observé ♩ = 100 cs. (Métr. 60)



Sur les deux grandes variétés du mètre, la binaire et la ternaire, et leurs rapports, j'ai deux expériences intéressantes. Dans la première M. Gentili a solfié dans mon enregistreur sur la syllabe *ta* une danse d'ancien style anglais tirée d'un sien opéra-comique, d'abord telle qu'elle est dansée, ensuite avec l'expression qu'on y met quand on la chante.

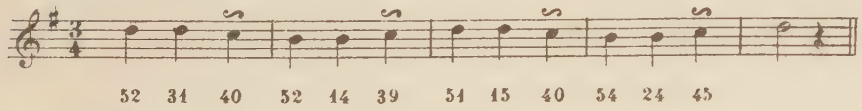
♩ = 90 cs. (Métr. 66)



Nous reviendrons sur les différences qui séparent les deux versions. Bornons-nous à observer pour l'instant que si la première (malgré quelque allongement des finales, qui tient peut-être à ce que l'air de danse était malgré tout confié à la voix) a nettement au phonographe le caractère du mètre ternaire, la seconde fait aussi nettement l'effet d'être écrite sur une mesure à quatre temps, encore que le temps fort n'y atteigne jamais la durée de la somme des deux temps faibles. Cela justifie ce que nous disions p. 114, à savoir que la mesure à quatre temps, au lieu d'être composée de deux mesures à deux temps, pourrait bien quelquefois être dérivée d'une mesure à trois temps avec prolongation du temps fort.

Voici d'autre part le menuet de M. Paderewski, joué par l'auteur sur le *Mignon*.

♩ = 45 cs. (Métr. 132)



Dans les mesures 2, 3 et 4, les deux temps faibles réunis n'atteignent même pas la valeur du premier. La notation réelle serait donc ici ♩ ♪ ♪ .

Et pourtant le mètre observé est nettement ternaire. Cela tient aux rapports d'énergie. La première note est vivement détachée et suivie d'un long silence qui lui donne le caractère d'un *ritenuto*. La seconde, très courte et très légère, et qui, d'ailleurs, pour la hauteur, répète la précédente, se rattache à celle-ci : c'est comme une balle qui rebondit. La troisième, qui est jouée en *tempo rubato* se

détache au contraire de ce qui précède, et tant par le *gruppetto* que par le *crescendo* très accentué, retombe sur le temps fort suivant. Pour que la mesure fût binaire, il faudrait que les deux premières notes y fussent à peu près également marquées. Ainsi le « genre du rythme » est parfois plus constitué par les rapports de l'énergie que par ceux de la durée.

Comment traduirions-nous cependant ces deux versions par des mouvements? Si l'on bat la mesure à deux temps, c'est une marche. Si on la bat à trois, la marche devient boiteuse, c'est une danse. Observons d'ailleurs que dans ces quatre premières mesures, par association d'idées avec le temps fort qui alterne du *si* au *ré*, la danse prendrait nécessairement le caractère d'un balancement d'un pied sur l'autre (où l'on peut insérer si l'on veut un petit pas sur les temps faibles). Ainsi le véritable mètre des quatre premières mesures n'est pas 3/4, mais 6/4. Par là le rythme du pianiste Polonais s'éloigne du caractère du menuet, d'autant que ce balancement a la lourdeur de l'ivresse.

Le point d'orgue. — La marche métrique paraît quelquefois suspendue complètement par ce qu'on appelle dans la notation musicale le point d'orgue. En est-il vraiment ainsi? Quelle est la valeur réelle des points d'orgue? La question mérite qu'on s'y arrête, surtout pour ce qui concerne la musique instrumentale.

Le point d'orgue ralentit le mouvement sans l'arrêter. C'est pourquoi on le rencontre surtout dans les tempos rapides. Il est suspensif ou conclusif. Quand il affecte une note, il est le plus souvent décroissant, quelquefois croissant ou même croissant-décroissant. Il apparaît le plus souvent sur la sensible, sur la dominante, ou sur une pause, soit pour remplacer une rentrée, soit pour terminer un passage pathétique. C'est pour cette dernière raison qu'on le trouve souvent marqué sur le silence final d'un morceau. Il n'est alors pas plus négligeable qu'aucune pause finale, et par exemple les applaudissements ne devraient éclater que lorsqu'il est terminé.

Pour le noter on n'altère pas le compte métrique. Si la note ou le silence qu'il affecte est divisé par la notation (par exemple une pause suivie d'un soupir, ou bien deux noires syncopées), on le place sur la dernière partie du groupe ainsi formé; mais en réalité le signe vaut pour tout le silence ou toute la note.

Sur la valeur réelle des points d'orgue, je vois trois sortes de théories possibles. La première est celle qui considérerait cette valeur comme arbitraire: c'est ce qu'on pourrait appeler la liberté d'indifférence. Cette théorie ne paraît pas pouvoir se soutenir. Elle est réfutée au besoin par le fait que dans certains passages non coupés de barres de mesure, comme la cadence [1] qui se trouve dans la Sonate de Beethoven pour piano op. 2, 3, les points d'orgue sont placés sur des notes de valeurs diverses: ces notes ne doivent donc pas avoir la même durée, et la durée n'en est pas tout à fait indifférente.

D'après une deuxième théorie, chaque point d'orgue sera déterminé par des causes complexes et inconnues qui varient de l'un à l'autre avec l'énergie absolue et relative, la durée, la nature rythmique, mélodique et harmonique de la phrase et du morceau, et qui peuvent même varier avec les circonstances de l'exécution. Nous serions ici dans le cas d'un rallentando ordinaire. Ceci suffirait à expliquer

---

[1] Une cadence de ce genre s'appelle elle-même un point d'orgue en harmonie, mais c'est là un sens du mot différent.

qu'un bon chef d'orchestre, dans une salle et avec un orchestre donnés, donne toujours le même rallentando ou prend toujours le même tempo. Ceci expliquerait encore comment il se fait que dans une séance de musique concertante, même sans direction, une entente spontanée et tacite s'établisse pour l'interprétation de la valeur des points d'orgue; d'ailleurs cet accord doit être facilité par des communications plus ou moins conscientes.

Enfin une troisième théorie ou plutôt un troisième groupe de théories supposera et cherchera à établir des règles constantes touchant la durée des points d'orgue, divisés peut-être en plusieurs catégories, et soutiendra que la marche métrique n'y est pas interrompue. On pourra ou non, dans ce cas, reconnaître qu'il y a une part de vérité dans la théorie précédente, et qu'il faut laisser au mètre dans les points d'orgue une élasticité, qui peut être plus ou moins considérable suivant les catégories distinguées.

J'ai interrogé là-dessus toute sorte de musiciens. Il est évident qu'il ne faut pas s'adresser ici aux purs chanteurs, qui n'ont qu'un désir, celui de prolonger les points d'orgue le plus possible, afin de montrer leur belle voix, ou plutôt la capacité de leurs poumons. Mais si cette pratique paraît condamnable aux gens de goût, c'est donc que chaque point d'orgue a une valeur déterminée, et qu'il y a des conditions connues ou inconnues qui la déterminent, encore que quelques uns se soient refusés à faire avec moi ce pas exigé par la logique.

Si les chanteurs inclinent vers la première théorie, trois compositeurs que j'ai interrogés m'ont paru d'abord partisans de la deuxième Il est vrai qu'ils n'ont guère eu le temps de réfléchir à ma question, et que d'ailleurs un artiste n'est pas tenu de se rendre un compte exact des moyens qu'il emploie. Il en est deux avec qui je n'ai pu faire qu'une expérience très simple: ce sont MM. Boïto, l'illustre auteur de *Méphistophélès*, et M. André Bloch, le jeune auteur de *Maïda*. Je leur ai demandé de jouer ou de solfier le début de la *Pastorale*. Cependant je battais intérieurement la mesure pendant le point d'orgue selon mon sentiment et ma théorie, et je tombais juste. Le troisième, M. Orefice (O), a solfié ce même début dans l'enregistreur.

O	𝅗𝅥 = 140 (M.44)		35	30	33	34	25	39	39	39	44	52	50	330	
M.	108 (M.56)	28	28	26	26	26	23	26	28	33	32	33	33	174	54
La.	120 (M.50)		60		59		60		57		57		63	69-76-84-84	
Lo.	130 (M.46)		72		65		65		62		62		69	77-80-101-91	

Le tempo est lent (celui qu'indique la partition Peters pour piano à quatre mains est Métr. 𝅗𝅥 = 66, c'est-à-dire 99 cs.). Le retard commence très tôt: dès la seconde croche de la 3ème mesure. Il augmente dans le second temps de cette même mesure, qui dure 102 cs.. Si l'on admet qu'il cesse d'augmenter à partir de ce moment, le point d'orgue vaut trois temps ainsi ralentis [1].

---

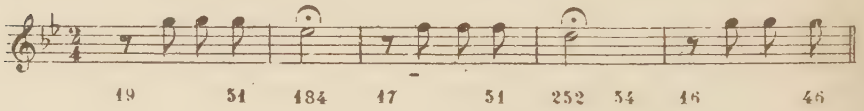
[1] J'ai revu depuis M. Boïto, qui certes ne pèche pas par manque de critique et de clairvoyance, et qui paraît être maintenant d'avis qu'on bat inconsciemment la mesure dans les points d'orgue.

Enfin j'ai consulté deux excellents chefs d'orchestre, qui m'ont assuré tous deux qu'ils donnaient toujours la même valeur au même point d'orgue. C'est M. Toscanini et M. Mengelberg. Mais le premier ne m'a pas su dire comment, et n'a pu se prêter à des expériences. Le second avait sur ce sujet sa théorie à lui. Mais les expériences à quoi je l'ai soumis ne semblent pas l'avoir confirmée. Cette théorie est que l'on bat la mesure dans les points d'orgue en y comptant un nombre impair de temps ou de mesures, afin de rompre la carrure du mètre, et comme la doctrine en faveur en Allemagne est que le mètre doit être très rigoureux quand on joue du Beethoven, M. Mengelberg y bat la mesure sans *ritardando*. Je l'ai prié de jouer deux fois au piano le début de la *Pastorale* avec l'appareil Barbieri, une fois en marquant les temps, avec la pédale ad hoc, une autre fois sans les marquer. Le résultat a été le même à très peu près, sans doute parce que le pianiste comptait intérieurement quand il ne battait pas la mesure avec le pied. On trouvera la première épreuve dans le texte ci-dessus, à la lettre M.

Contre la volonté de l'artiste il y a un retard général, peu considérable il est vrai, à la 3ème mesure [1]. Quant au point d'orgue, que la mesure y ait été battue ou non, il a bien reçu toujours la valeur de trois temps très exactement, mais il est suivi d'une pause qui en vaut un, et dont M. Mengelberg ne faisait pas état dans sa théorie.

Voici maintenant comment il a joué les quatre premières mesures de la Symphonie de Beethoven en *ut mineur*.

Tempo de la partition Métr. 𝅗𝅥 = 108 (56 cs). Tempo observé 𝅗𝅥 = 68 cs. (Métr. 87).



M. Mengelberg m'a expliqué qu'il comptait, pour faire un « rythme carré », quatre mesures, dont trois « pour rien », avant le premier point d'orgue, puis trois pour ce point d'orgue; pour le second cinq, plus une pause d'une mesure.

Il a en effet battu avec le pied trois mesures « pour rien » de 57 cs., puis une mesure initiale de 70 cs., trois mesures pour le premier point d'orgue; mais il a cessé de battre pour le deuxième. Aussi la durée du premier a été très exactement ce qu'il disait, mais l'autre a été abrégée. Les deux points d'orgue qui se trouvent quelques mesures plus loin sont à peu près aussi longs que le second (le premier dure 280 cs. + 45 de pause; l'autre 282 cs. sans pause).

Parmi les théories du troisième groupe, celle de M. Mengelberg nous paraît inexacte, incomplète, et parfois en contradiction avec sa pratique. Nous n'acceptons pas davantage celle de M. Combarieu qui attribue au point d'orgue le même rôle qu'au point consécutif d'une note, à savoir d'en augmenter la valeur de moitié; ni celle qu'on enseigne parfois aux débutants, à savoir que le point d'orgue double la valeur de la note ou du silence qu'il affecte. Nous en proposons une autre, que voici.

[1] En France je crois que tous les chefs d'orchestre font un léger ritardando pour les deux doubles croches.

Le point d'orgue, assez souvent, équivaut à un simple ritardando pour la note qu'il affecte, et ne lui fait pas excéder sa valeur normale ainsi augmentée (par exemple de moitié). Très souvent il ajoute un nombre de temps ou de mesures qui peut varier de 1 temps à 4 mesures suivant l'importance de l'arrêt et la rapidité du tempo, mais toujours tel que le genre du mètre, binaire ou ternaire, n'en soit pas troublé (1). Les points d'orgue finaux ou semi-conclusifs, comme toute finale longuement prolongée, sont en partie occupés par une pause. Au reste dans les tempos rapides, le point d'orgue tend vers l'adagio (Mét. 𝅗𝅥 = 60 ou moins encore), dans l'adagio ou les tempos plus lents il ralentit encore la mesure. Enfin c'est dans ces tempos que s'observe surtout ce que nous disait M. Mengelberg des points d'orgue qui sont au début de la Sonate de Beethoven pour piano op. 31,2, à savoir qu'on en fait varier le durée selon la sonorité de l'instrument, de la salle, l'éclairage même et la nature du public (2).

Au reste je ne propose que timidement ce système parce qu'il est surtout fondé sur mon expérience personnelle. Quant à l'habitude de battre la mesure d'une façon ou de l'autre pendant les point d'orgue, je l'ai rencontrée, comme on l'a vu, au moins chez M. Mengelberg. D'autres, qui ne le faisaient pas, ou le faisaient sans s'en rendre compte, ont convenu, quand je leur en ai parlé, que c'était faisable, et ont battu la mesure comme moi. A ces exemples s'oppose, il est vrai celui d'un mélomane que je connais, et qui, ayant par ailleurs l'obsession de la mesure, cesse de la battre sur les points d'orgue. Il me paraît cependant que ma théorie s'applique mieux que celle de M. Mengelberg aux fragments d'exécution qu'il m'a donnés. Elle s'applique aussi à de nombreuses expériences faites sans parti-pris sur moi-même. Je n'en rapporterai que deux ou trois, qui ont porté sur les points d'orgue déjà étudiés.

Au piano, avec l'automusicographe, j'ai pris la 5ème synphonie à 𝅗𝅥 = 56 cs (M. 108) : pour chacun des points d'orgue j'ai battu avec le pied trois mesures de 104 cs environ.

Quant à la *Pastorale*, je l'ai prise au piano à 𝅗𝅥 = 96 cs (M. 64). Le temps qui précède le point d'orgue a été ralenti jusqu'à valoir 80 cs. au lieu de 58, et pour le point d'orgue j'ai battu trois temps de 100 cs. chacun. Les résultats ont été différents avec l'enregistreur. J'avais fait part de ma théorie à M. Landormy, et encore qu'il ne s'y ralliât pas, je l'avais prié de s'y conformer. Dans une première expérience (v. plus haut *La*) tandis que je battais la mesure devant lui, il solfiait et marquait les temps avec l'index sur un tambour de caoutchouc relié

---

(1) Il faut ici distinguer: dans les mesures composées et les tempos rapides, ce que l'on compte, ce sont les mesures ; dans les cas contraires ce sont les temps. Ainsi, comptant les temps et d'ailleurs ralentissant le mouvement, j'en ai battu quatre pour le point d'orgue de la 4ème mesure de la Pastorale. Car c'est bien une 4ème mesure : la première est acéphale et ne fait point office d'anacruse, comme le prouvent la basse, et la 5ème qui répète la 1ère. Au contraire, comptant les mesures, et dans le mouvement juste, j'en ai battu trois seulement, et j'en ai ainsi ajouté un nombre pair. Il est remarquable qu'une valeur pointée reçoit toujours du point d'orgue une augmentation qui ne tient pas compte du point.

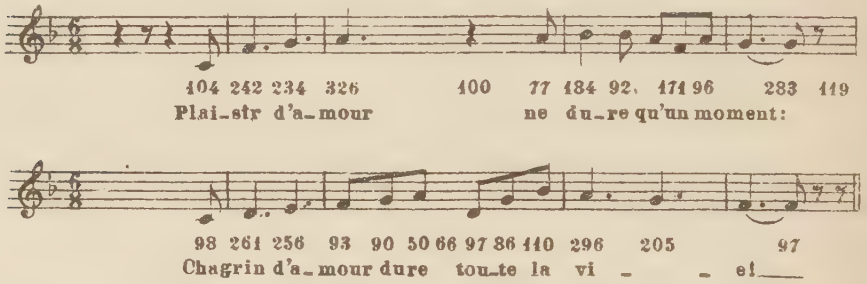
(2) Les points d'orgue, soit au début, soit à l'intérieur d'un morceau peuvent être parfois aussi longs que possible, c'est-à-dire durer jusqu'à l'extinction du son. D'autre part, le retard dans les points d'orgue est variable, et l'on y trouve parfois l'indication « bref » ou « long ».

à l'inscripteur. Dans la deuxième (*Lo*) les rôles étaient intervertis: je solfiais sur ses indications. Ici nous avons battu pour le point d'orgue 4 temps au lieu de 3, sans doute parce que nous avions pris le morceau trop lentement,et fait le point d'orgue trop court : cela fait, je crois, trois fautes d'interprétation solidaires.

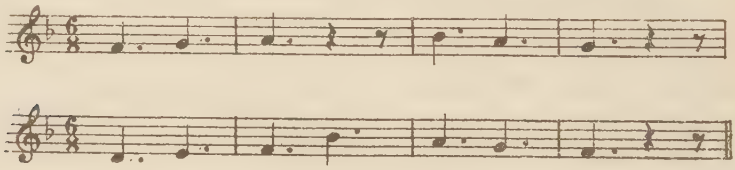
Dans le *Noël païen* chanté par M Landormy. et que j'ai rapporté page 400, le point d'orgue dure trois temps. et M. Landormy a reconnu que s'il avait eu à battre la mesure, il y aurait battu trois temps en effet. L'adjonction de deux temps ne change pas le caractère binair du mètre. (1).

Loi du rythme continu. – M. Riemann avons-nous dit a particulièrement montré que, conformément à notre première loi du rythme, la hauteur, l'énergie et le tempo croissent puis décroissent de concert. Cela est surtout sensible dans les fragments circonflexes. Voici une mélodie d'une construction classique, et qui, chantée dans un goût très classique aussi par M. Landormy illustre, admirablement cette loi, qui est une règle pour l'exécution.

♪ = 80 cs. (Métr. 77)



La régularité de ce fragment, que fait déjà ressortir la disposition typografique adoptée, apparaîtra mieux encore dans le schème ci dessous :



C'est une période composée de deux phrases à peu près parallèles, et dont chacune comprend deux membres, l'un ascendant, l'autre descendant. Cela fait quatre termes qui s'opposent deux par deux, sans épisodes. Rien de plus « carré », comme on voit, sans compter que la mélodie est diatonique dans chaque phrase, sauf une seule exception.

L'exécution pourrait vraiment servir de canon si le chanteur n'avait pas abrégé l'avant-dernière note, au lieu de la faire plus longue encore que la précédente, et il a eu en effet tout de suite le sentiment d'avoir commis cette faute (2).

---

(1) Il serait très utile d'étudier les points d'orgue dans la danse. La révérence des *Lanciers*, qui est placée sur un point d'orgue au temps faibles me paraît ajouter une mesure ralentie. J'ai quelquefois vu faire un très long point d'orgue dans un valse : il me semble me rappeler que les danseurs contre mon sentiment continuaient à valser dans le même mouvement.

(2) C'est afin de ménager son souffle qu'il a dû respirer, dans la 6e mesure complète, après la 3e croche. L'abrègement de la 5e s'explique par l'*e* féminin..

Il est impossible, dans un perpétuel changement, de fixer un tempo. J'ai tiré celui que j'ai indiqué de la première note appartenant à la première mesure complète; mais cette première note elle-même contient, comme je l'expliquais p. 39, un crescendo et un accelerando; il faudrait en extraire le temps mathématiquement en y supposant l'accélération égale à celle de la note suivante, ou empiriquement de la première des trois croches de l'accompagnement, si elle n'était pas prolongée par un accent métrique.

Si l'on suppose le tempo tel que je l'ai indiqué, il est un peu plus rapide (à peine d'un 30e) au second temps. Cette disposition se répète dans un mouvement un peu plus lent (87 cs. à la croche) à la 5ème mesure, au début de la 2ème phrase. La partie descendante des deux phrases la reproduit encore, mais en la renversant. Cette partie d'ailleurs est plus lente que la première. Le tempo du premier temps des mesures impaires est ainsi :

80 92

, ce qui forme une proportion à peu près exacte.

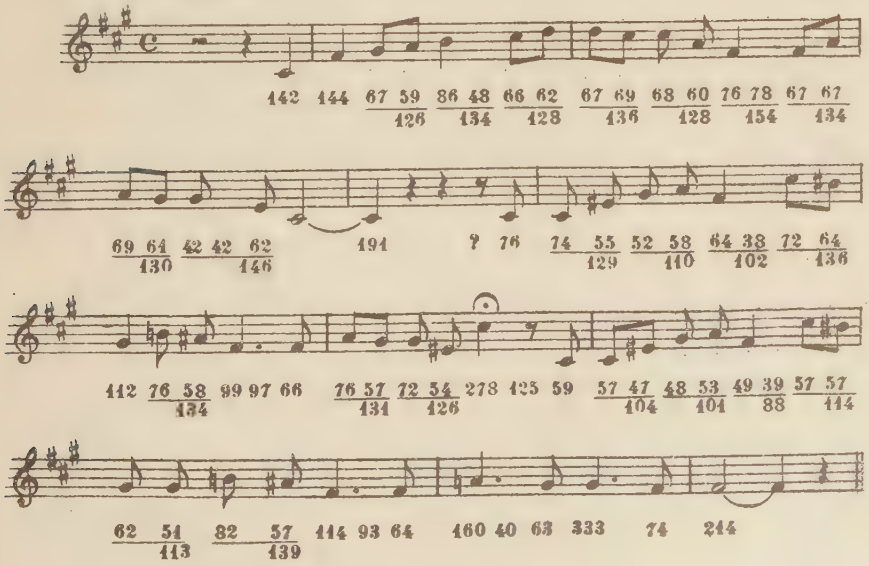
87 99

La loi de M. Riemann peut donc se vérifier, si j'ose dire, à plusieurs degrés. Elle est vraie, dans l'exemple qui précède, non seulement du cours de la phrase, mais de l'opposition des deux phrases dans la période. De même nous avons vu, à la p. 35, le rythme continu des notes un peu longues se composer avec celui de l'incise.

Elle ne s'applique d'ailleurs qu'à la marche générale de la mélodie expressive. Elle n'atteint pas les notes de passage, ni tous les jeux que j'ai signalés p. 117, et qui sont propres aux instruments. Quant à l'exception des notes très basses, j'ai expliqué p. 63 qu'elle n'était qu'apparente.

Il est intéressant de mettre en regard de la romance du P. Martini la *Chanson de Solveig*, de Grieg, solfiée par moi le 4 mai 1908. J'ai à dessein ralenti le mouvement pour exagérer les nuances.

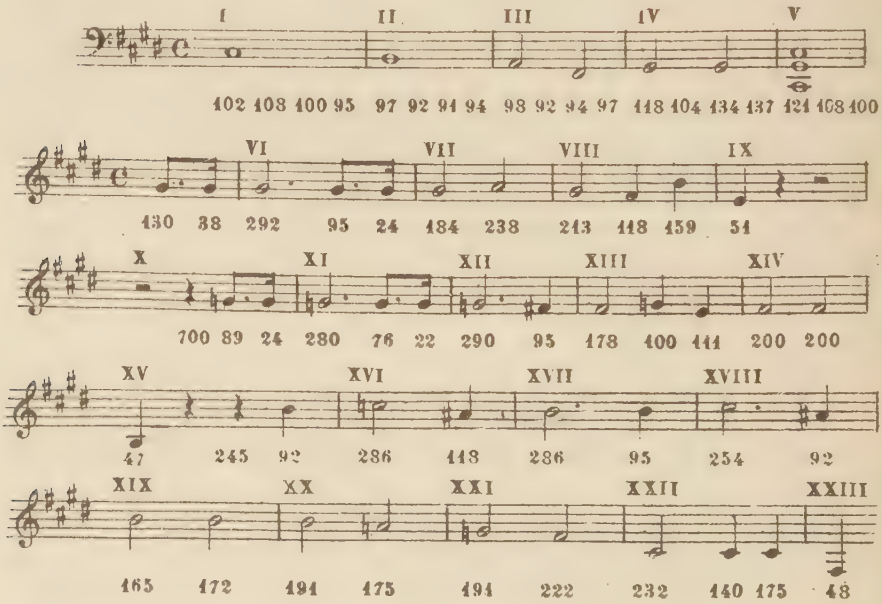
♩ = 130 cs. (Métr. 46).



Ici encore la grande loi est observée ; les parties ascendantes de la mélodie sont pressées, les parties descendantes ralenties, avec un étalement au sommet qui est bien remarquable dans le *la* de la 5ème et de la 8ème mesure. Mais ces accélérations, au lieu d'être délicates, régulières, insensibles, et de procéder par lentes progressions comme dans la romance du P. Martini, sont soudaines, irrégulières, évidemment conscientes, encore exagérées par les modulations. Elles atteignent parfois le quart et même le tiers de la valeur de la note. Telle est à cet égard la différence remarquable qui sépare l'art classique et le romantique.

Divisions rythmiques. J'ai prié M. Mengelberg de jouer pour l'automusicographe le début de la fameuse sonate de Beethoven dite du *Clair de Lune*. Il me paraît y avoir, sans doute à dessein, exagéré les nuances, puisque l'avant-dernière note est presque doublée. Bien que le piano supplée mal au développement du rythme dans les notes très longues par les nuances de la batterie d'accompagnement, nous allons transcrire une partie de ce morceau. La marche de l'énergie s'induit de celle de la durée.

Tempo ♩ = 100 cs (Métr. 60).



Je préfère cette articulation rythmique à celle que M. Riemann a donnée dans son édition phrasée des Sonates de Beethoven avec un tempo deux fois plus vif. Le motif de la basse a son sommet à IV. S'il était confié au violoncelle ou à la voix, les deux premières notes au moins en seraient filées. L'anacruse qui suit, à la fin de V, est ralentie, ce qui est normal, comme nous allons voir. Après une incise de trois notes (V et VI) en vient une dont le sommet est au *la* de VII, tandis que M. Riemann la fait commencer à cette note. Le *si* de VIII est prolongé pour sa hauteur et son caractère suspensif. Le second membre (X - XV) a un rythme moins marqué, avec sommets à XII et à XIV. L'incise

XVIII-XIX répète la précédente en l'abrégeant, parce que le membre n'est pas fini. Il y a une autre incise *si-si-la* (XIX-XX). La fin est de plus en plus lente, parce qu'on descend très bas.

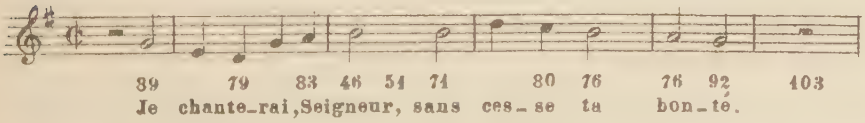
Un chant aussi large et lié est particulièrement favorable à l'étude du rythme dans ses nuances. Mais il en est de plus simples. Ici, malgré son apparente simplicité la succession mélodique et harmonique est déterminée par des causes profondes et complexes. A cet égard elle mériterait d'être opposée d'une part à la mélodie presque diatonique qui forme la trame de *Plaisir d'amour*, d'autre part à la *Chanson de Solveig* et à la musique plus franchement romantique, dont l'irrégularité est en somme bien monotone.

Début et fin des membres. En dehors de la loi générale dont nous venons de voir les applications, il y a lieu de noter un ralentissement au début et à la fin des membres, et surtout des périodes. Ceci est encore conforme aux myogrammes. D'abord la mise en train est toujours lente et malaisée (1). De là le retard des anacruses. Westphal y voit avec raison des notes d'élan. A cela M. Mathis-Lussy a répliqué que quelques-unes avaient sur la suite un effet ralentissant, et il a cité celle du début de l'*Invitation à la valse* de Weber, et d'une *Danse hongroise* de Brahms. Il est plus exact de dire qu'elles sont ralenties, et qu'elles donnent sinon de l'agitation, du moins de la légèreté à la phrase suivante (2).

Dans notre romance *Plaisir d'amour* l'allongement de la première note, qui forme anacruse, a atteint un quart de la valeur normale de la note. L'anacruse correspondante de la seconde phrase est plus brève, parce qu'il ne s'agit plus d'un commencement absolu.

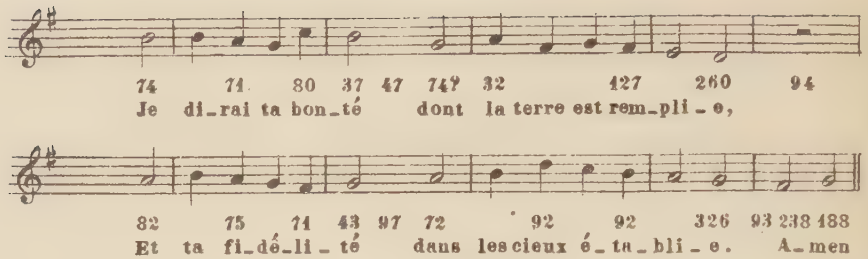
Quant aux finales, même en laissant de côté les points d'orgue, il faut commencer par rappeler ce que nous en disions p. 120, à savoir que le compositeur, afin de plier les paroles au mètre uniforme, en prend à son aise avec la durée normale des finales et surtout des pauses. Alors le chanteur à son tour use de la même liberté envers le texte qu'on lui propose, pour rétablir cette durée normale, c'est-à-dire voisine de celle de la déclamation. Cela va jusqu'à insérer ou supprimer une mesure entière de silence. C'est pourquoi il est bon d'étudier ici des finales indéterminées. J'en emprunterai au psaume 89 du *Psautier des églises reformées de France* (je me suis permis d'y corriger la distribution en mesures), que j'ai chanté comme le fait le peuple dans les églises, c'est-à-dire en traînant sur les finales des apodoses, en dépit des efforts de l'organiste et contrairement aux indications données dans la préface du livre.

𝅗𝅥 = 75 cs. (Métr. 78)



(1) Les musicologues ont tous répété que le premier accent du membre est marqué. Mais cec est loin d'être toujours vrai, et ne s'observe guère que dans la musique très métrique ou polyphonique. Au reste il s'agit ici d'un phénomène métrique, non rythmique.

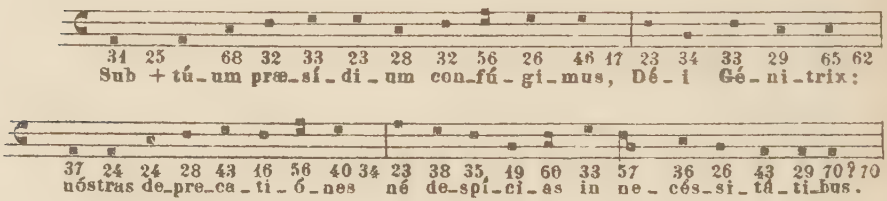
(2) Il y a plutôt lieu d'observer qu'un début décroissant est loin d'être toujours déprimant, surtout dans le *ff*.



La fin de la protase (pause comprise) est un peu prolongée (une fois du quart: *fidélité*). Celle de l'apodose est au moins doublée, qu'elle soit masculine comme dans *bonté,* ou féminine comme dans les deux autres vers, et dans ce cas c'est l'ensemble des deux dernières notes qui est doublé. Telles sont en effet les limites (1/4 ou 2) entre lesquelles varient les retards des fins de membre sans points d'orgue. On sait que dans le plain-chant la finale des « distinctions » c'est-à-dire des membres, appelée *mora ultimae vocis*, vaut régulièrement deux temps premiers, sans qu'on ait jugé nécessaire de l'indiquer dans la notation.

Quant à la distribution de la durée entre la finale et la pause, dans le Psaume étudié, tantôt il y a à peu près égalité, tantôt la pause occupe le tiers de la valeur totale. Dans le plain-chant tel que le chante M. Gastoué, la pause tantôt mange une partie plus ou moins considérable de la finale, comme à la fin des membres impairs de l'exemple suivant; tantôt s'ajoute, avec une valeur égale à celle de la finale, comme dans les membres pairs (1).

■ = 50 à 60 cs (Métr 120 à 100)



Le retard de la fin peut s'étendre à plusieurs notes. Dans l'air de Chérubin des *Noces de Figaro,* chanté par M. Landormy, à deux reprises, d'abord au début du premier membre, puis à la fin du motif, ce retard a gagné les deux doubles croches qui précèdent la finale (2).

♩ = 150 cs. (Métr 45)

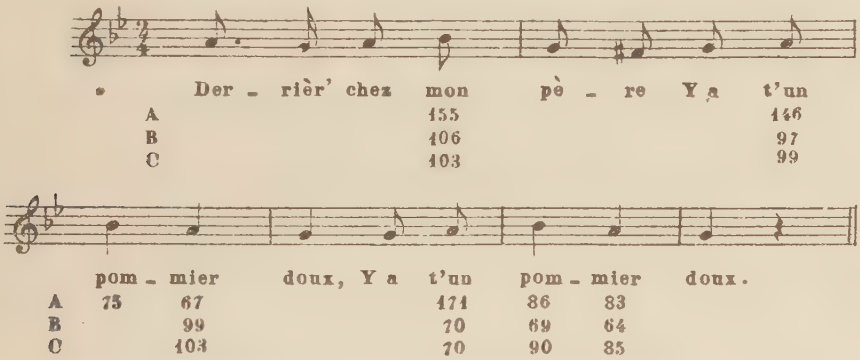
(1) Toutes les notes valent un temps premier (il y a quatre neumes de deux notes) sauf à la fin de chacun des quatre membres, où elles en valent deux. Le chanteur a inséré une voyelle *eu* après *Sub*.

(2) Il s'est glissé une erreur dans la gravure. Le premier chiffre doit être lu 148.

Ainsi la finale peut être allongée jusqu'au double de sa valeur normale, la proportion de moitié en plus étant ici très fréquente, comme dans tous les retards. La pause réelle peut empiéter sur la finale jusqu'à en occuper la moitié.

Accélération dans les répétitions. — J'ai chanté (A) la fin du premier couplet d'une vieille chanson française où il y a une répétition ralentie. Je l'ai aussi fait chanter deux fois à M. Landormy La première fois c'était spontanément (C): il y a marqué un contraste qui m'a paru trop considérable pour l'énergie d'expiration et d'articulation entre le second vers (f.) et sa reprise (p). La seconde fois (B), comme je lui ai expliqué la différence de nos conceptions (sans d'ailleurs chanter devant lui), il l'a dit à ma façon (1).

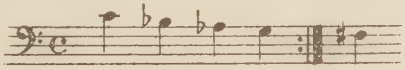
A ♩ = 75 cs (Métr. 78); B et C ♩ = 50 cs. (Métr. 120)



Dans A et B la prolongation de l'avant-dernière mesure est d'un tiers; dans C elle est de 4/7.

M. Mengelberg, qui a l'habitude d'assouplir son orchestre par des exercices de ce genre, m'a donné des exemples remarquables d'accélération et de retard dans quatre répétitions, dont trois crescendo, et l'autre, qui est une rentrée, decrescendo.

Voici d'abord un ritardando.



Le mesure formée des quatre premières notes a été répétée 12 fois, avec l'*8va bassa*, et même, à partir de la dixième reprise, cette *8va bassa* était doublée. D'un *ut* à l'autre les durées des mesures ont été successivement, en cs., de:

55 55 55 57 61 69 77 97 134 185 235 352.

Il faut ici distinguer au moins quatre groupes. Les trois premières mesures sont égales. Dans les cinq suivantes il y a une progression légère, de raison légèrement croissante. Ensuite en viennent trois dont la progression est forte, mais assez régulière. Enfin la dernière mesure se détache très nettement du

(1) Corriger les chiffres de la 3ème mesure. Pour le temps fort et le faible, les durées sont respectivement: A 82 et 69, B 58 et 70, C 51 et 75.

reste, elle a une fois et demie la valeur de l'avant-dernière. L'énergie suit sans doute une marche parallèle.

Il y a aussi des différences dans la composition des mesures. Et d'abord les trois mesures égales sont liées, alors que les autres sont de plus en plus détachées ou portées. D'autre part dans chacune d'elles la dernière note a été d'abord un peu abrégée, puis, à partir de la sixième mesure, plus lente que les autres de 1 cs.. Puis les quatre notes étaient chacune plus lente que la précédente de 1 ou 2 cs.. Dans la dernière mesure, la valeur des quatre a été respectivement de: 73 - 77 - 93 - 111. Ici encore l'énergie a dû répondre à la durée On voit par là encore que la dernière mesure, et surtout les deux dernières notes de cette mesure, ont un caractère stentato qui accroît fortement l'émotion et le désir de la solution.

Voici maintenant un accelerando:

Le groupe des quatre notes qui forme la première mesure a été répété 11 fois avec l'*8va bassa.*

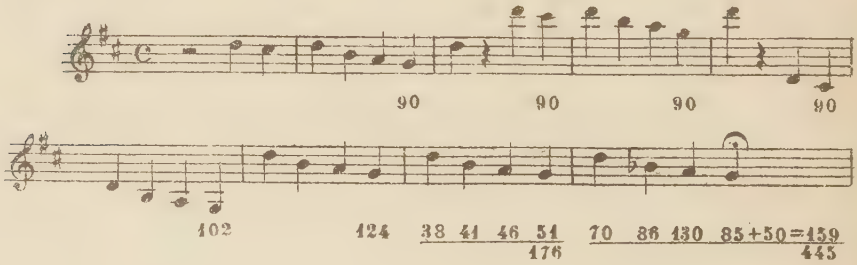
Les 11 mesures ont duré respectivement:

340 195 106 74 57 51 44 43 40 40 (Coda 76).

Chose curieuse, c'est à peu près la marche inverse de celle du ritardando. Ici encore la progression n'est pas uniforme, au moins dans les quatre premières mesures . L'intérieur des mesures présente aussi en les renversant les mêmes particularités que dans le *ritardando.*

Voici enfin deux exemples classiques, tirés de la IXe Symphonie de Beethoven. D'abord un ritardando. C'est à la fin du 2ème mouvement, avant la coda [1].

Tempo de la partition M 𝅝 . 116 (52 cs.). Tempo observé ♩ = 45 cs. (M. 132)



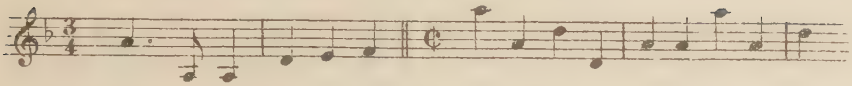
Une mesure a été ajoutée au texte. Pendant les mesures (complètes) 5, 6 et 7, le retard a été successivement de 12, 24 et 25 cs.: il a donc doublé à peu près régulièrement d'une mesure à l'autre.

D'autre part voici l'accelerando de la coda de ce même mouvement.

---

[1] La dernière valeur est celle d'une pause. Elle doit être lue 74 non 50.

Tempo de la partition Peters M 𝅗𝅥. puis 𝅝 116 (52 cs)



Le premier groupe de deux mesures est marqué quatre fois dans le texte, et l'accelerando devrait commencer dès la première. M. Mengelberg l'a joué six fois, avec les valeurs suivantes pour chaque groupe:

104 95 83 76 70 62

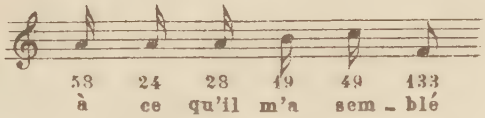
(et 65 pour chaque mesure à quatre temps du Presto). Chose remarquable, la progression est presque arithmétique. Si on traduit géométriquement ces valeurs, on forme une ligne droite.

Ainsi on trouve également dans des cas pareils tantôt une régularité presque mathématique dans la progression, tantôt des changements brusques et des approximations dont la cause jusqu'ici nous échappe.

Accents divers. – Rassemblons ici toute sorte d'accélérations et surtout de retards qui appartienent surtout au rythme discontinu

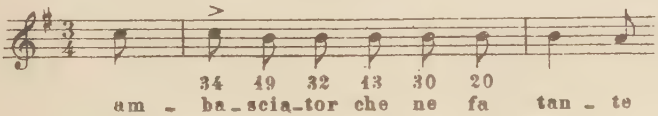
Nous laisserons de côté les accents rythmiques qui se trouvent aux tournants de la mélodie, parce qu'ils sont surtout marqués par une valeur plus grande des notes. Ils correspondent aux accents emphatiques de la déclamation.

Plus intéressants pour nous sont les préaccents. On en rencontre dans le chant, qui sont dus à la prononciation. Melle Vécla a chanté ainsi ce passage du récitatif qui, dans le Faust de Gounod, s'intercale dans la romance du roi de Thulé.



Il y a un fort accent initial, et une longue préaccentuée, nasale, qui coïncide d'ailleurs avec la note aiguë.

Enfin la musique connaît aussi le rythme alternant. Voyez plutôt cette mesure d'une chanson populaire en Toscane, *E lo mio amore è andato a soggiornare*, telle qu'elle a été chantée par M. Ravasio.



Tout l'air est sur un mouvement de valse. Le rythme alternant a été sans doute amené ici par l'accent très marqué de la première syllabe, qui est conforme aux indications mêmes de la partition.

Mais voici qui est propre à la musique. De deux notes dites coulées [1] la

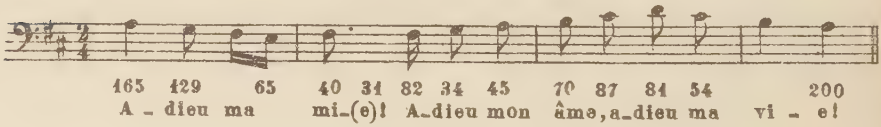
[1] L'origine des notes coulées qui, dans le chant, ne devraient être employées, comme les neumes du plain-chant, que sur une syllabe unique, est-elle à rechercher dans les variations de hauteur de la syllabe parlée?

première, étant accentuée, est plus longue que l'autre Dans la *Chanson de Solveig* qu'on a vue page 407 et où d'ailleurs, j'ai multiplié indûment les notes coulées, la proportion entre les deux notes va des 2/3 aux 5/6.

Il est quantité de cas où la voix, et à son imitation l'instrument, met un accent expressif. M. Mathis-Lussy en a fait une énumération empirique, que je résume en essayant de les classer et de les expliquer. On met, ou plutôt on doit mettre un accent sur une valeur particulièrement grande, sur un grand saut ascendant, sur toutes les notes d'une marche ascendante, sur une note répétée d'un temps à l'autre, sur une note plus haute d'un ton que les deux notes dont elle est flanquée: c'est sans doute parce que toutes ces circonstances exigent dans le chant un effort de la voix. On en met encore sur les syncopes et les triolets accidentels, parce qu'ils exigent un effort particulier d'intelligence rythmique On en met enfin sur une note chromatique, une modulation, une dissonance: ici c'est pour faire appel à l'intelligence de l'harmonie. Ainsi l'effort sous toutes ses formes, même sous la forme intellectuelle, se traduit par un surcroît d'énergie, qui entraîne une prolongation de la durée. Telle est dans toute son étendue l'application à la musique de la loi du rythme discontinu.

On accélère en revanche les successions de notes pathétiques, de grandes valeurs, les marches exceptionnelles, les rythmes haletants. Mais c'est ici qu'il ne s'agit plus d'éléments isolés, et nous retombons dans la loi du rythme continu, qui fait presser toute série d'efforts jusqu'à ce qu'on ait atteint le maximum Est ce à dire qu'à cette partie croissante en réponde généralement une postérieure, qui est décroissante et ralentie? M. Mathis-Lussy le soutient. Mais ce n'est pas toujours aussi vrai des accélérations pathétiques dont nous venons de parler que de l'accélération régulière de la loi Riemann (1).

Formes diverses de la musique. — Nous avons vu par les quatre premières mesures du 2e exemple donné à la p. 412 que l'isochronisme peut être parfait dans la musique. Pour montrer à quel point il peut être troublé par l'expression, surtout dans le chant, j'emprunte aux *Principes de phonétique* de M. Rousselot un fragment de romance que j'ai plusieurs fois cité pour son irrégularité (et où j'applique comme toujours la scansion prévocalique).



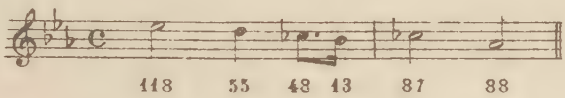
On voit ici à côté l'une de l'autre une croche de 34 cs, et une double croche de 82, c'est-à dire dont le tempo est près de cinq fois supérieur Bien que je n'aie pas entendu le chanteur, et que M Rousselot ne donne aucune indication à cet égard, il me semble pouvoir comprendre d'après les chiffres que tout le fragment a été comme pleuré, le premier membre exprimant davantage la tristesse par le ritardando, le second le désespoir par le stentato. Dans le

(1) M. Mathis-Lussy ajoute qu'on doit presser les passages rapides: il n'a raison que s'ils ne sont pas chargés; dans le cas contraire la subdivision, les psychologues l'ont montré, suffit à faire paraître la durée plus brève, et il faut plutôt ralentir.

premier (I) les deux premières notes ont dû être filées, les deux doubles croches émises peut-être avec un faible sanglot qui explique encore la sécheresse de la finale. Dans le second (II) un accent initial et déchirant (le d dure 20 cs.), les deux notes suivantes pressées par compensation. Ici commence une montée (II et III) avec un ritardando exceptionnel. Peut-être un accent métrique sur la première note de III; la seconde est encore retardée par la durée anormale de la semi-voyelle: 20 cs (?). Les deux dernières forment un léger crétique expressif.

J'avoue que je n'ai rien rencontré ailleurs de si peu régulier, ni dans la musique ni dans la parole.

Il y a aussi des irrégularités dans un fragment de *Lohengrin* (I, 2, 16 première mesures) joué sur le *Mignon* par M. Mottl. Il étonne d'ailleurs, à l'audition autant qu'à l'analyse, par les pauses intérieures qu'il contient, et par les variations du tempo. Ainsi des deux mesures 5 et 6, également descendantes et décroissantes, la première dure 234 cs., l'autre 175 seulement [1] : aussi cette dernière paraît-elle très écourtée à l'audition.



A côté de cela, la seconde moitié de la 15éme mesure dure à elle seule 152 cs Sans doute, M. Mottl étant chef d'orchestre, tout cela est plein d'effets dramatiques et peut-être aussi du souvenir d'effets orchestraux.

Voici maintenant qui regarde la technique du piano. Il s'agit du nocturne de Chopin en ré bémol op. 27,2, joué par M. Hofmann sur le *Mignon* J'en ai étudié les neuf premières mesures. Inutile ici de rapporter le texte. La basse, formée par des arpèges brisés, en sextolets, ne coïncide pas toujours avec le chant et elle est fort capricieuse même quand elle est seule. Les petites notes, le *gruppetto* sont pris sur le temps précédent; les petites notes sont jouées avec la rapidité des triples croches, le gruppetto un peu plus vite. La liaison est obtenue par un chevauchement de 2 à 3 cs.; le « porté » des 6 doubles croches de la 8ème mesure par des silences de 3, 5, et 7 cs, qui se succèdent 2 fois dans cet ordre.

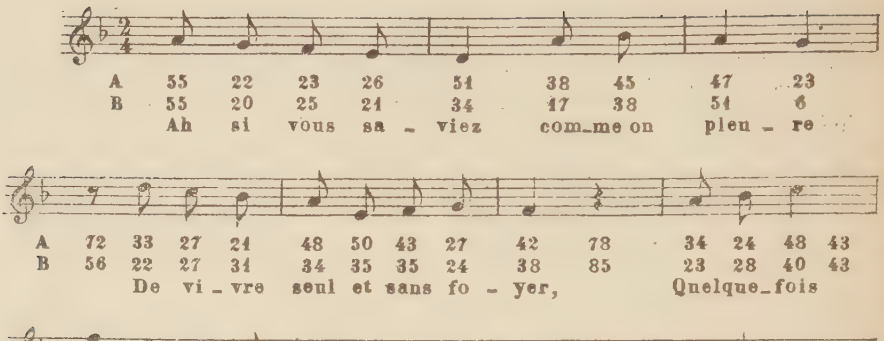
Le chant, la danse et la déclamation. - Revenons à l'air archaïque, dansé puis chanté, de la page 401. Dansé, il ne comporte guère d'autre irrégularité métrique que l'allongement des finales et un léger accelerando de deux fragments ascendants, aux mesures 4 et 6. Dans le morceau chanté ces retards et ces accélérations sont plus marqués, et en outre ils sont progressifs : d'autre part le rythme général est beaucoup plus irrégulier et capricieux, soit de note à note (v. la mesure 1) soit de mesure à mesure (v. les mesures 2 et 3).

Une comparaison plus intéressante encore est celle du chant et de la parole. Voici une romance de Gounod où le rythme de la musique épouse assez bien celui des paroles. Je ne donnerai que la première strophe, le reste n'offrant rien de bien différent. A représente le chant, B la déclamation, ou plutôt la diction expressive.

---

[1] On y a gravé un *la* au lieu d'un *sol*.

Tempo de A ♩ 50 cs. (Métr. 120).



La musique et la parole tendent ici à s'imiter l'une l'autre J'ai pu d'ailleurs, sans le vouloir, forcer cette imitation. Parfois, chose paradoxale, c'est la musique qui est la plus irrégulière des deux, par exemple pour le passage expressif : *et sans foyer*. Les deux débits eussent pu être plus voisins encore si, dans la diction, j'avais mis un accent emphatique sur *saviez*, ce qui est très admissible, si j'avais fait une pause après *quelquefois*, où le chant lui-même en a introduit une à l'imitation de la parole, et si enfin je n'avais pas, dans le chant, précipité les deux premières syllabes de : *ma demeure*.

Les trois différences essentielles que je vois entre les deux interprétations, sont d'une part le tempo, qui est plus lent dans le chant, d'autre part la valeur anormale de l'*e* féminin dans le chant, enfin un déplacement de l'accent qui se produit deux fois dans des circonstances analogues : le chant accentue *de vivre* et *devant* sur la première syllabe parce qu'il y a là une note initiale et aiguë. C'est sans doute à ces mêmes passages que l'on trouverait entre les deux débits l'écart le plus grand à l'égard de la hauteur.

Mais c'est dans le plain-chant que les rapports sont singulièrement étroits entre la musique et la déclamation. Que l'on se reporte à l'exemple que nous en avons donné p. 410. On y trouvera comme dans la déclamation le mètre variable, une grande inégalité de valeurs, l'allongement des préaccentuées, celui des finales et des pauses, la brièveté des voyelles en diérèse. Si à cela on ajoute que le tempo est à peu près aussi rapide que celui de la déclamation, et enfin s'il est vrai, comme l'assure M. Verrier (*Métrique anglaise* I, 100 et III, 317) que la parole, pour la tonalité, suit les mêmes règles que le plain-chant, sans parler des neumes qui peuvent rappeler les modulations du discours, on voit combien les ressemblances sont nombreuses. Quoi d'étonnant d'ailleurs, si la musique grecque et celle du moyen-âge qui en est la continuation, se modelaient très exactement sur la parole ?

Conclusion. On voit que même dans la musique nous sommes en mesure de nous expliquer tant bien que mal les infractions faites à l'isochronisme, en les ramenant au moins à quelques causes générales : accent métrique, développement du rythme continu dans la note un peu longue, l'incise, la phrase et la période, application de la loi du rythme discontinu à tout effort, même intellectuel. Toutes ces lois, il est vrai, interfèrent dans la réalité, et font mille combinaisons. C'est parce que l'analyse n'en est pas faite que, d'après certains philosophes, le rythme est quelque chose « d'insaisissable comme la vie ». Elle sera facile du jour où l'on inscrira l'énergie des sons du violon. Il est vrai qu'il y a l'autre côté de la question qui, est encore moins exploré : c'est le rapport du rythme aux émotions qu'il exprime. Ainsi l'andante de la sonate du *Clair de lune* me paraît pouvoir assez bien s'appliquer aux paroles d'une prière grave et triste. Enfin il faudrait tenir compte des émotions proprement esthétiques, telles que le plaisir de la répétition ou celui du contraste, ou même le simple désir de la variété : mais le caprice même a ses lois.

Au surplus ces recherches sur la musique, plus encore que les autres, ont besoin d'être reprises et développées : nous n'avons prétendu guère, ici surtout, que montrer une terre nouvelle et commencer le défrichement.

GLOSSAIRE-INDEX

DES TERMES TECHNIQUES [1]

Absolue (durée, énergie) 37 sq..
Accelerando, accélération 38. n..
Accent 189; du mot, de la phrase 189, 191; emphatique 143. 190.
Accentuée (syllabe).
Accroissement 39 n..
Acéphale (vers): tronqué au début.
Adagio 92.
Affrettando 39 n.
Agogique: du tempo.
Allegro 92.
Allitération: répétition d'une consonne.
Alternant (vers) 128.
Ampleur 37.
Amplitude: grandeur d'un arc.
Anacruse 293.
Anapeste ⏑⏑—
Andante 90.
Anticirconflexe: descendant - ascendant.
Aperception: perception très distincte.
Apodictique: démonstratif.
Apodose 234.
Articulation: des phonèmes.
Ascendant 39, n..
Assonance: répétition d'une voyelle.
Automatique 50, n..
Automusicographe 397-8.

Bacchée ⏑ — —
Blanche: valeur de deux noires.
Brève (syllabe métrique)

Cadence 229.
Carré (rythme) 279. n..
Catalectique (vers): tronqué à la fin.
Césure: coupe convenue du vers.
Chromatique: par demi-tons.
Circonflexe: ascendant - descendant.
Clausule: dernier membre d'une période.
Consonne (phonétique non graphique).
Continu (rythme) 33.
Continue (consonne): non explosive.
Contraction 267.
Correspondance 41.
Coulées (deux notes): liées avec un accent sur la première.
Coupe 223
Crescendo 38, n..
Crétique — ⏑ —
Croche: valeur d'une demi-noire.
Croissant 37 39 n..
cs., 24, n..
Cyclique (dactyle): irrationnel.

Dactyle — ⏑ ⏑
Déclamation 135.
Decrescendo, décroissant 37, 39 n.
Dédoublement d'accent 202.
Descendant 39, n.
Détails expressifs 22.
Diastaltique: exaltant.
Diatonique: par tons.

[1] Les chiffres renvoient aux pages. Pour les signes employés, v p. 144, 296, 311 sq.. Sur les noms des pieds grecs, v. p. 36, n.. Sur la valeur des longues (¯) et des brèves (⏑), v p. 179. Quant a la notation musicale, il suffira de savoir, pour lire le corps de l'ouvrage, sinon l'Appendice II, que 𝅗𝅥 représente une blanche, 𝅘𝅥 une noire, 𝅘𝅥𝅮 une croche, 𝅘𝅥𝅯 une double croche (se reporter au présent index pour les rapports entre ces valeurs), que le point ajoute une moitié à la valeur de la note qu'il suit, et que les cornets < > marquent le sens de l'accroissement de l'énergie. Les chiffres du métronome (ex. p. 33 sqq) sont ceux du nombre de coups battus à la minute. A la page 307 le chiffre 4 veut dire 3 4.

Diérèse 246.
Dièze: hausse d'un demi-ton.
Diffus (rythme) 48.
Dilatable 184 sq..
Diphtongue (phonétique, non graphique).
Dipodie: groupe de deux pieds.
Discontinu (rythme): 33.
Distique: strophe de deux vers.
Dominante: 5e degré de la gamme.
Double croche: valeur d'une demi-croche.
Douzième: intervalle de 12 degrés.
Duolet: groupe de deux notes ayant la valeur de trois
Durée (des syllabes métriques, etc.) 37, 38.

Eléments (du rythme): mouvements, sensations, notes ou syllabes.
Emotionnel (rythme) 96.
Emphase 135.
Enclitique (mot): qui s'appuie sur l'accent précédent.
Endecasillabo (vers): décasyllabe.
Energie 160, sq..
Enregistreur (Rousselot) 9
Entravée (voyelle): suivie de deux ou plusieurs consonnes.
Epitrite: pied de trois longues et une brève
Equilibre 37.
Explosive (consonne): *b, p, d, t, g, k.*

f.: *forte.*
Féminin: terminé par une inaccentuée.
Fermée (phonème): où la bouche se ferme davantage.
Filée (note): cresc.-decr..
Finale (syllabe)
Forte: fort.

« Genre du rythme » v. Raison.
Glotte 152.
Groupe rythmique 223.
— syllabique 247.
Gruppetto: certain groupe de petites notes.

Hémistiche 267.
Hésychastique: calme.
Hiatus: rencontre de deux voyelles.

Iambe ⏑ —.
Ictus: 52, 294.
Implosion: fermeture des explosives.
Inaccentuée (syllabe).
Incise 230
Intensité 160.
Interférence: rencontre.
Ion: pied de six temps premiers.
Irrationnel 301.
Isotone, isotonique: d'égale énergie.

Libre (voyelle): non entravée; (« vers ») 274 sq..
Liquide (consonne): *l, r, ill.*
λόγος ποδικός: considération des pieds.
Longue (syllabe métrique).

μ.: millième de mm..
Masculin: terminé par un accent; (*e*) 199
Matière du rythme 116.
Membre 231.
Mesure: division musicale contenant un temps marqué.
Métabolisme: régime des échanges.
Mètre 40.
Métronome 38.
Mezzo-forte: avec une force moyenne.
m.-f.: mezzo-forte.
Micromètre 14.
« Mignon » 398.
Modulation (mélodique); métrique 114, 303.
Moyenne (variation): 258, n..
Moteur (du type): qui a beaucoup d'images motrices.
Ms.: millième de seconde.
Musculaire (sens) 66.
Myogramme 53.

Nasale (consonne): *m, n, gn*; (voyelle): *an, un, in, on.*
Noire: temps premier des mesures dont le dénominateur est 4.

Nombre 37.
Nuances de l'expression 22.

Occlusion: surtout d'une explosive.
Octave: intervalle de 8 degrés
Oratoire (déclamation) 136.
Ouvert (phonème): où la bouche s'ouvre davantage.
Ouverte (syllabe): terminée par une voyelle.

Paroxyton: accentué sur la dernière.
Pathétique: expressif; (déclamation) 136.
Pause 55, 213.
Pendulaire (vibration): régulière.
Période (des vibrations).
Phonème; son du langage.
Phrase 233.
Phrasé 34.
Physiologique général (rythme) 48.
Péon: pied de six temps premiers.
Petites notes: « qui ne comptent pas dans la mesure ».
Piano: bas.
Pianola 397.
Pied: division du vers contenant un temps marqué.
Plongeant 195.
πνῖγος: certaine suite de vers étouffante à débiter.
Poétique (déclamation) 136.
Poids 37.
Point d'orgue: signe d'un long arrêt.
Portamento: continuité dans la succession mélodique.
Porté: détaché et pesant.
Postaccentuée (syllabe).
Préaccent 198.
Préaccentuée (syllabe).
Presto 92.
Prévocalique (scansion) 282.
Procatalectique (vers): tronqué au début.
Proclitique (mot): qui s'appuie sur l'accent suivant.
Proparoxyton: accentué sur l'avant-dernière.
Prose (d'Eglise): certaine pièce de vers.
Protase-Pythagoricien 234.
Pythagoricien: qui recherche des proportions simples.

Quantité 129.
Quartolet: groupe de quatre notes ayant la valeur de trois
Quatorzième: intervalle de 14 degrés.
Quatrain: strophe de 4 vers.
Quinte: intervalle de 5 degrés.

Raison égale, double, sesquialtère: rapport 1/1, 1/2, 2/3.
Réaliste (déclamation) 132.
Récitatif: sorte de chant.
Rejet 267.
Retard 38, n..
Relative (durée, énergie) 37.
Répétition 41.
Ritardando 38, n..
Romantique (alexandrin): ternaire.
Rythme 40.
Rythmizomenon 116.

s.: seconde.
Scansion 283, n..
Semi-voyelle: cf. dans p*i*ed, *oui*, h*u*ile.
Sensoriel (rythme): des sensations.
Sesquialtère (rapport): 1/1,5.
Settenario: hexasyllabe; — doppio, double.
Seuil absolu (des sensations): la plus faible perceptible.
— de différence: la plus petite différence perceptible.
Sextolet: réunion de deux triolets.
Sforzando: en accentuant.
Sinusoïdal: v. Pendulaire.
Smorzando: en éteignant.
Solfier 8.
Sonnante: son formant syllabe.
Sonore (consonne): à vibrations laryngiennes.
Soufflet: marque du cresc-decr.
Soupir: silence valant une noire.
Sourde (consonne): non sonore.
Spondée — —
Staccato: détaché.

Stentato: avec difficulté.
Stimulant (d'une réaction physiologique).
Subdivision 113.
Syllabant (son): formant syllabe.
Syllabe métrique ou temporelle 284.
— vulgaire 245.
Syllabisme 243.
Syncinésie: action concertée des mouvements.
Syncope 119.
Synergie. v. Syncinésie.
Systaltique: déprimant.

Tag 219.
Tambour 9.
Tempérée (diction) 132.
Tempo 38.
Temps: division de la mesure.
— de réaction: durée d'une réaction.
— faible: partie non accentuée d'une mesure ou d'un pied.
Temps fort: partie accentuée d'une mesure ou d'un pied.
— levé: v. Anacruse.
— marqué: v. Ictus.
— premier (de la mesure ou du pied): unité de durée.
Tenue du ponhème: partie où il est tenu.
Ton: intervalle de hauteur de 9/8.
Tonique: premier degré de la gamme.
Traînant 195.
Triolet: groupe de trois notes ayant la valeur de deux.
Trille: alternance rapide de deux notes voisines.
Trochée — ⏑.

Uniforme (mètre) 40.

Variable (mètre) 40.
v. d.: vibration double.
Voyelle (phonétique, non grahipque).

TABLE DES MATIÈRES

Préface 5
La méthode 5 — Appareils 9 — Expériences 17 — Sujets 19 — Objet et nature de l'étude 21 — Histoire du travail 26

Ière Partie.
THÉORIE DU RYTHME.

Chapitre Ier. La notion de rythme 33
Exemples 33 — Définitions 36 — Critique 42.

Chapitre II. Les mouvements volontaires du corps humain 47
Caractères et variétés rythmiques 47 — Rythme moteur et rythme sonore 54 — Répétitions 56 — Le rythme phonateur 59.

Chapitre III. La perception du rythme 65
I Perception de l'énergie et de la durée 65 — Perception du rythme phonateur 71 — Origine de la perception du rythme et du mètre 74 — L'illusion du mètre 76.
II Rythme perçu et rythme produit 79 — L'illusion du rythme 82.
III Mesure de l'énergie et de la durée 88.

Chapitre IV. Le rythme dans l'art 95
I Rôle du rythme dans les arts 96 — Rythme produit, perçu et conçu 99.
II Rythme, mètre et répétition 106 — Variétés et effets 110.

Chapitre V. Art, rythme et discours 116
I *Les arts rythmiques et le discours artistique.*
La musique 116 — La musique et le discours artistique 122.
II *Le discours.*
Le rythme du discours, sa cause et sa matière 124 — Les systèmes du rythmique conventionnels 127.
III *La déclamation.*
Les divers genres de diction 131 — Rapport de la diction au texte 136 — Le rythme de la déclamation française. et le plan de notre seconde partie 139.

IIe Partie.

RYTHMIQUE DU FRANÇAIS
DANS LA DÉCLAMATION CONTEMPORAINE.

Livre Ier.

RYTHME PROPREMENT DIT.

Chapitre Ier. L'énergie 149
Causes 149 — Mécanisme 151 — Mesure 158 — Exemples de mensuration et résultats généraux 163 — Perception 171.

Chapitre II. La durée 173
I *Durée absolue.*
Causes 173 — Mesures 175 — Perception 178
II *Durée relative.*
Causes 179 — Mesure 181 — Durée propre et dilatabilité des syllabes et des phonèmes 183 — Perception 187.

Chapitre III. Accents 189
Rôle et variétés 189.
I *Accent emphatique.*
Rapport à l'accent du mot et aux accents de la phrase 191.
Degrés dans la durée 192 — Marche de l'énergie 194 — L'anticipation de l'accent 198 — L'*e* masculinisé 199.

II *Accents expressifs.*
1) Volontaires 200 — 2) Involontaires 202.
III *Perception.*
Variétés d'accents 204 — Nature et degrés de l'accent 205.

Chapitre IV. Pauses 212
Silences et pauses 212 — La fréquence de l'acte respiratoire 214. — Le sens et les pauses 218 — Exemples 220.

Chapitre V. Divisions rythmiques. 223
I *Le groupe rythmique.*
Structure et variétés 223 — Le sens 225 — Répétition 227.
II *L'incise.*
Les cadences mélodiques 228 — Incises 230.
III *Le membre.*
Marche de l'énergie 231 — Répétition 232.
IV *La phrase et la période.*
Phrase et période 233 — La période. Structure et sens 234 — Rythme 236.
V *Les divisions supérieures.*
Rythme, répétition et correspondance 238 — Exemple 239.

Livre II.
NOMBRE ET MÈTRE.

Chapitre Ier. Le syllabisme 242
L'agencement numérique 242.
I *La syllabe.*
Numération des syllabes 244 — La syllabe vulgaire 245 — L'amüissement de l'*e* 246.
II *Le groupe syllabique.*
Nature 247 — Variétés 248 — Répétition 251 — Exemples 253 — Statistiques 256.
III *La période.*
L'équilibre 259 — Périodes mal faites 262.

Chapitre II. Les vers 266
Prose et vers 266 — Nature et histoire du vers français 270 — Variétés de structure 274 — La strophe 279.

Chapitre III. Scansion 282
I *Scansion prévocalique.*
Scansion traditionnelle et scansion prévocalique 282 — La syllabe temporelle ou métrique 284 — Démonstrations expérimentale 286 — Confirmation et conséquences 289.
II *Scansion décroissante.*
Scansion traditionnelle et scansion décroissante 292.

Chapitre IV. Le mètre variable 296
Nature et portée 299 — Répétitions 300. — Preuves et présomptions 303.

IIIe Partie.
EXEMPLES DE DÉCLAMATIONS.

Chapitre Ier. Les genres dans ma déclamation 311
Avertissements 311.
I *Déclamation.*
Déclamation poétique 312 — Déclamation oratoire 315 — Déclamation pathétique 318.
II *Dictions autres que la déclamation.*
Lecture, conversation, mots décousus 321.
III *Diction mixte*
Récit épique 324 — Récit idyllique 326 — Récit lyrique 328.

Chapitre II. Comédiens 332
I *Monsieur Berr.*
Vers isolés 332 — Quatrain 333 — Conclusion 334.
II *Monsieur Paul Mounet.*
Vers 336.
III *Monsieur Silvain.*
Vers lyriques 337 — Autres vers 339 — Prose 339 — Conclusion 340.
IV *Monsieur Truffier.*
Prose 341.

Chapitre III. Comédiennes 343
I *Madame Bartet.*
Vers d'*Andromaque* 343 — Vers non dramatiques. La répétition rythmique 344 — Tirade tragique 346 — Conclusion 348.
II *Madame Moréno.*
Vers tragiques 349 — Vers non dramatiques 350 — Conclusion 352.

III *Madame Sarah Bernhardt.*
Diction pathétique 352 — La grâce 354 — Conclusion 355.

Chapitre IV. Monsieur Mounet-Sully 356
Déclamation moins pathétique 356 — Déclamation très pathétique. Les points d'orgue 359 — Conclusion 364.

Chapitre V. Poètes. Illettrés 365
I *Monsieur Abel Bonnard.*
L'accent initial et les césures 365 — La déclamation des auteurs 366 — Strophes inégales 370 - Quatrain de Joad 370 - Conclusion 371.
II *Monsieur Maurice Bouchor.*
Alexandrins 371 — Strophes inégales Répétition rythmique 372 — Quatrain de Joad 373 — Conclusion 374.
III *Illettrés.*
Répétition illégitime 374.

Conclusion 377
Résumé 377 — Exemple didactique 383.

Appendice I - Le rythme du vers italien 386
La déclamation italienne et la française 386 — Syllabisme 386 — Rythme 387 — Tempo et mètre 388 — Sujets et textes 389.
Monsieur Buzzi 389 — Monsieur Borletti 392 — Monsieur Bertacchi 393 — Landry 395.

Appendice II - Les nuances de la durée dans la musique 397
Conditions de l'expérience 397 — Durée absolue 399 — Le mètre 400 — Le point d'orgue 402 — Loi du rythme continu 406 — Divisions rythmiques 408 — Début et fin de membres 409 — Accélération dans les répétitions 411 — Accents divers 413 — Formes diverses de la musique 414 — Le chant, la danse et la déclamation 415 — Conclusion 417.

Glossaire-Index des termes techniques 418

Table des matières 422

Vu :
le 29 mars 1911.
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris
A. CROISET.

Vu et permis d'imprimer
Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris
L. LIARD.